CINEMA

REVISTĂ LUNARĂ DE CULTURĂ CINEMATOGRAFICĂ — Nr. 2 — 1963





Citiţi în interiorul revistei un articol consacrat activităţii cinematografice a Artistului Poporului George Vraca

COPERTA I: Lica Gheorghiu şi Colea Răutu într-o scenă din Lupeni 29.

COPERTA IV: Jana Brejchova în filmul În fiecare zi de duminică.



CONSTITUIREA ASOCIAŢIEI CINEAŞTILOR DIN R. P. ROMÎNĂ (ACIN)

La 2 aprilie 1962 a avut loc un eveniment mult aşteptat de lucrătorii din cinematografia naţională, constituirea Asociaţiei Cineaştilor din R. P. Romînă (ACIN).

La şedinţa de constituire au luat parte reprezentanţi ai Consiliului Cinematografiei din Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, regizori, scenarişti, operatori, pictori scenografi, tehnicieni de la ambele studiouri (Centrul de producţie cinematografică „Bucureşti" şi Studioul de filme documentare şi jurnale de actualităţi „Al. Sahia").

A fost desemnat consiliul provizoriu care urmează să conducă Asociaţia pînă la prima ei conferinţă.

Preşedinte al Asociaţiei Cineaştilor din R. P. Romînă a fost ales regizorul Victor Iliu, laureat al Premiului de Stat. In cuvîntul rostit cu prilejul alegerii sale ca preşedinte al ACIN-ului, Victor Iliu a declarat între altele: „Asociaţia Cineaştilor din R. P. Romînă este o organizaţie obştească. Ea are un caracter profesional. Scopul ei este de a contribui prin toate mijloacele de care dispunem la ridicarea nivelului ideologic şi al măiestriei artistice a tuturor celor care colaborează la realizarea filmelor, de a generaliza experienţa înaintată în creaţia cinematografică din ţara noastră şi de peste hotare, de a organiza dezbateri, legate de cele mai importante probleme ale artei cinematografice. Asociaţia va contribui la răspîndirea cunoştinţelor cinematografice în rîndul spectatorilor şi la dezvoltarea culturii cinematografice prin intermediul cinecluburilor. Asociaţia va stabili şi întreţine relaţii internaţionale cu organizaţiile similare din întreaga lume."

CINEMA revistă lunară de cultură cinematografică. Redacţia şi administraţia: Bucureşti — Bulevardul 6 Martie nr. 65 — Telefon: 16.71.40

ABONAMENTELE se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii.

Tiparul executat la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" Bucureşti



DRAMATURGIA CARACTERELOR ÎN

LUPENI 29

AL. RACOVICEANU

Narațiunea filmului Lupeni 29, cea mai bună realizare a cinematografiei noastre în 1962 — se alimentează cu precădere din evenimentele epocii, din istoria scrisă și cea nescrisă a Lupenilor. Scenariștii au știut să desprindă faptele cele mai semnificative, fie din mărturiile scrise, fie din comunicarea orală cu oamenii locului.

În felul acesta ei au dat filmului un caracter de evocare, de reconstituire aproape documentară. Există însă și o a doua trăsătură a scenariului, nu lipsită de importanță: rememorarea subiectivă a faptelor trăite. Aceasta se realizează prin intermediul Ioanei (și aici se pornește tot de la realitate, personajul refăcînd — în linii mari — traiectoria vieții bătrînei Ana Golcea din Lupeni).

Unitatea și plenitudinea filmului rezultă din confruntarea destinelor personajelor cu epoca. În confruntarea pe plan social, în conflictul de clasă (avînd ca punct culminant în acest film greva) se definește profilul moral al comuniștilor Varga, Petre Letean și al celorlalți mineri. Armonizarea particularului cu generalul, împletirea vieților oamenilor cu fresca istorică dă o deosebită notă de umanism acestei realizări cinematografice.

Se poate vorbi la filmul Lupeni 29 și de o dramaturgie a caracterelor. Sînt surprinse acele trăsături de caracter care particularizează eroii (la Varga, perspicacitatea, capacitatea de a înflăcăra oamenii; la Petre Letean, energia chibzuită a omului cu experiență; la Dăneț, entuziasmul exploziv al tineretului; la Todor-baci, simțul solidarității de clasă). Aceasta nu înseamnă că universul interior al personajelor este redus la o singură dimensiune. Eroii au și ceea ce numim „trăiri cotidiene" (dragostea dintre Ioana și Petre, felul de a se comporta al lui Todor-baci între ai săi etc.).

Scenariul mai are o calitate: precizarea unghiului de vedere din care privesc autorii evenimentele povestite. Și acest unghi de vedere este evident contemporan. El fixează ideea politică a filmului: certitudinea victoriei viitoare a luptei clasei muncitoare. Prezentă permanent în subtextul acțiunii, manifestată direct în emoționantele cuvinte rostite la sfîrșit de Varga, această idee conferă deplină finalitate narațiunii cinematografice.

Arta de a dinamiza figurația — hotărîtoare într-un astfel de film — s-a întîlnit la regizorul Mircea Drăgan cu arta de a dezvălui caracterele eroilor. Sînt două calități semnalate încă de la apariția filmului Setea. Este cert însă, Lupeni 29 atestă maturizarea creatoare a regizorului, îmbogățirea mijloacelor sale de exprimare cinematografică.

Mircea Drăgan a imprimat filmului o linie sobră, limpede, a fost consecvent în a investiga esențialul dintr-un eveniment, a gradat atent episoadele, a pregătit cu minuțiozitate succesiunea întîmplărilor în cadrul unei secvențe și a secvențelor în contextul întregului film.

Filmul are multă căldură, mult omenesc. Consecvent cu ideea realizării unui spectacol cinematografic care să declanșeze participarea afectivă a spectatorilor la acțiunea de pe ecran, regizorul s-a concentrat asupra *transpunerii emoționale* a faptelor. Cu multă răbdare, el a pregătit, din zeci de detalii cu caracter afectiv, marile momente tragice ale filmului (înmormîntarea, disperarea femeilor care asistă la reprimarea grevei, finalul).

Regizorul evită povestirea cinematografică lineară. El găsește posibilitatea de a face, încă din partea expozitivă a filmului, sondaje, investigații în sufletul eroilor. După începutul luminos, (Lupenii de azi), regizorul se oprește, în partea întîi, la tonurile închise, cenușii ale minei. Imaginile ne poartă prin galeriile șubrede, cu mult întuneric și noroi. Fiecare episod aduce noi fapte tipice pentru viața de mizerie de atunci. Atmosfera devine tot mai încărcată. Izbucnește prima scînteie a revoltei: ieșirea minerilor pentru a-și cere drepturile. Apoi, aparent,



ANA GOLCEA

totul revine la normal. Ritmul filmului, pentru puțin timp accelerat, este iarăși lent, monoton, obsedant în uniformitatea lui.

Partea a II-a a filmului, care ar putea fi subintitulată „Greva", impune, prin însuși conținutul ei, un alt ritm de desfășurare cinematografică. Îndelunga pregătire dramatică ajunge aici la punctul culminant, la explozie. Acum orice urmă de inerție a dispărut. Ritmul este accelerat. Planurile scurte alternează într-o suită rapidă. Imaginea reține doar fizionomiile importante și detaliile semnificative. Intervine montajul acțiunilor paralele (muncitorii noaptea în curtea minei, jandarmii pregătindu-se să reprime greva). A doua înfruntare dintre mineri și stăpîni este plină de forță. Ea pregătește deznodămîntul patetic al acestei lucrări cinematografice.

Filmul urmărește mișcarea, în crescendo, a minerilor. De la etapa căutărilor, la acțiunea precisă, la grevă, iată drumul pe care îl străbate colectivitatea umană în Lupeni 29. Sînt cadre în a căror compoziție intră mii de oameni, răspîndiți pe o mare suprafață (în adîncimea și lățimea cîmpului). În astfel de cadre regizorul a urmărit întotdeauna notarea stării sufletești dominante în mulțimea minerilor. În secvența primei întîlniri dintre mineri și director oamenii freamătă încă nehotărîți; cînd trădătorul Mateianu promite rezolvarea cererilor printr-o „comisie", muncitorii protestează cu jumătate de gură, pentru ca atunci cînd acesta încearcă, din nou, să-i amăgească, minerii să-l alunge cu o explozie de mînie. Este meritul regiei și al imaginii (Aurel Samson) de a fi surprins formarea treptată a șuvoiului care se îndreaptă spre uzina electrică, de a fi marcat revărsarea acestui șuvoi de oameni dincolo de zăgazuri. Dar punctul culminant, momentul cînd masa minerilor clocotește, îl constituie dimineața zilei de 6 august — dimineața represiunii. Acum o mare de oameni așteaptă încordată, tenace. Compoziția cadrului, minuțios alcătuită, dă sentimentul imensei forțe a acestor oameni. Montajul secvenței, excelent (alternează prim-planuri de mineri, detalii de puști care trag, baionete care lovesc, trompete care sună, oameni care se rostogolesc în șanț) face ca acest episod, cel mai important al filmului, să fie deosebit de valoros și din punct de vedere plastic.

În film ciocnirile de caractere punctează evoluția masei în mișcare. O foarte izbutită confruntare de acest gen este cea dintre Mateianu și Letean (secvență bine filmată și montată). Regia s-a preocupat să dezvăluie în fapte caracterele comuniștilor (simbolicul gest al lui Dăneț de a urca steagul pe coșul înalt, modul cum intervine Letean, calmînd muncitorii de la uzina electrică, dar, mai ales, impresionanta acțiune a lui Varga, care, ieșind în stradă, după represiune, dovedește fermitatea și curajul comuniștilor în acțiune).

Spre o interpretare firească, convingătoare, a fost îndrumată întreaga distribuție a filmului Lupeni 29. Trăirea autentică a înlocuit la fiecare actor efectele de rețetă sigură. Ștefan Ciubotărașu aduce, în interpretarea complexului rol al comunistului Varga, toată experiența cîștigată în nenumăratele personaje episodice jucate pînă acum în filmele romînești. El realizează un memorabil portret de comunist, dezvăluind spectatorului, deopotrivă, conștiința de clasă a luptătorului și căldura sufletească a omului. Lica Gheorghiu trăiește cu o deosebită sinceritate și delicatețe feminină viața Ioanei Letean. Actrița se dovedește a fi posesoarea unor mari resurse dramatice, neexplorate complet pînă la Lupeni 29. Cu un permanent simț al tragicului, Lica Gheorghiu nuanțează perpetuul zbucium sufletesc al eroinei (de la frămîntările văduvei, la strigătele de revoltă de lîngă porțile minei). Prezentîndu-și multivalent personajul, Lica Gheorghiu nu-l lipsește de tandrețea scenelor de familie (dragostea față de copil, recîștigarea unui cămin, serbarea cîmpenească). Seninătatea înțeleaptă a minerului comunist în acțiune ne este prezentată în chipul lui Letean, așa cum i-a dat viață Colea Răutu. Actorul transmite bogăția sufletească, dragostea față de oameni, care merge pînă la sacrificiul propriei vieți, specifică eroului comunist. Inimosul Todor-baci și-a găsit în persoana artistului poporului George Calboreanu un interpret ideal, plin de un optimism robust, tonic. În puține apariții actorii Ilarion Ciobanu și Draga Mihai fixează în mintea spectatorului două portrete autentice, ale utecistului Dăneț și ale unei soții de miner. Din galeria „negativilor" am reținut, pentru remarcabile creații cinematografice, pe Costel Constantinescu, care redă cu multă exactitate modul de a se comporta al unui trădător, și pe George Măruță ce realizează, alternînd amenințările cu lamentările plîngărețe, micimea sufletească a directorului minei.

Filmul Lupeni 29 este creația unui colectiv inimos al studioului „București". Merită a fi menționată calitatea coloanei sonore (pusă la punct de inginerul Oscar Coman), virtuțile montajului (Aurelia Pleșa), valorile plastice ale imaginii realizate de Aurel Samson, imagine despre care am vorbit, prezența activă — mai ales în contrapunctarea muzicală a secvenței grevei — a partiturii compozitorului Theodor Grigoriu și arta arhitectului Liviu Popa de a reconstitui — atît pe platou cît și în aer liber — universul minei.

A FOST PRIETENUL MEU

Fotografia din dreapta este un cadru obișnuit din filmul *A fost prietenul meu* și poate doar seninul din privirile celor doi tineri interpreți ne-a determinat alegerea. În fotografie sînt Victor Rebengiuc, pe care probabil și dumneavoastră îl apreciați pentru sobrietatea și nuanțarea cu care își realizează rolurile, și studenta Mariela Petrescu, al cărei debut cinematografic este și el promițător.

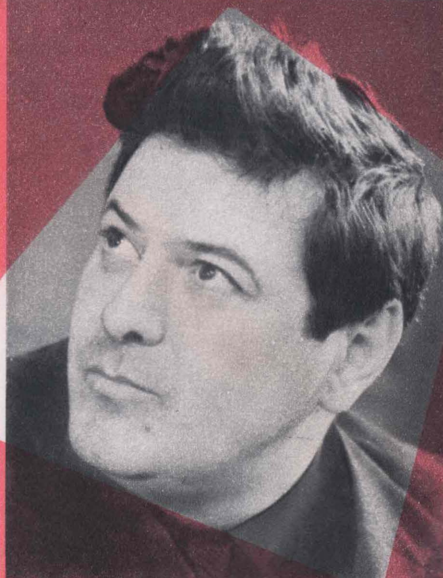
Cu prilejul premierei filmului *A fost prietenul meu* ne-am adresat regizorului Andrei Blaier care ne-a spus:

«Alături de Flavia Buref, Ștefan Ciubotărașu și Mihăilescu-Brăila, spectatorul va avea surpriza debutului cinematografic al lui Nicolae Sireteanu în rolul principal al filmului. Pentru găsirea interpretului acestui rol, am colindat zile în șir teatrele din țară. La fel de mult l-am căutat prin școli și pe băiatul din film. Și l-am găsit așa cum era firesc să întîlnesc o veche cunoștință: pe stradă. Se numește Simion Silvian și are 11 ani. Cu mai mulți ani în urmă am mai lucrat în filme cu copii, la *Ora H*. Trebuie să vă mărturisesc însă că cel mai mult îmi dau de furcă în film copiii care devin „actori". De aceea Silvian n-a cunoscut scenariul în timpul filmării. El a descoperit filmul abia cînd a fost montat și atunci a avut o emoție atît de puternică, încît multă vreme după ce s-a aprins lumina în sala de proiecție nu putea scoate nici o vorbă. Călina Pandele — de asemenea interpretă în film — deși mult mai mică decît Silvian, nu se mulțumea cu explicațiile pe care i le dădeam. La întrebarea „... și era supărată?" Călina trebuia să răspundă „Nu... Plîngea...". „Păi atunci înseamnă că era supărată", mi-a ripostat fetița. I-am dat explicații suplimentare, printre care și aceea că oamenii mari pot uneori să plîngă și de bucurie. Călina a ascultat răbdătoare și a spus: „Mă rog, atunci va trebui să dau o intonație ironică replicii!"

Fiecare film își are întîmplările sale. Uneori, în timpul filmărilor la „Grivița Roșie" inginerii din uzină încredințau sarcini de producție actorilor și atunci ne bucuram grozav. Însemna că „intrasem" bine în rol. Foarte greu ne-a fost să filmăm un șantier de construcții. Programam filmarea la etajul 6 și cînd ajungeam acolo ne pomeneam la etajul 7 sau 8, căci ritmul muncii pe șantier ne-o lua adeseori înainte.

Într-o noapte de vară filmam pe Calea Griviței un cadru de iarnă. Pe o bună porțiune de trotuar așezasem zăpadă artificială. Un cetățean nu tocmai sigur pe picioarele sale, ieșit dintr-un restaurant, a avut o reacție violentă cînd a văzut zăpada. I s-a făcut frig și, în rîsul nostru general, a început să tremure, ridicîndu-și grăbit gulerul de la haină.»





S-a născut în București la 1 mai 1923.

Primele noțiuni de desen le învață de la tatăl său, Constantin Popescu. Studiază la Academia de arte frumoase din București. Apoi își completează pregătirea de specialitate la Moscova.

Lucrează în presă ca desenator și ilustrează cărți pentru copii.

În 1950 i se încredințează pregătirea și organizarea unui studio de filme desenate. Realizează Rățoiul neascultător, Albina și porumbelul, Doi iepurași. Pentru această muncă i se conferă în 1952 Premiul de Stat. Turnează apoi Ariciul răutăcios, Peștișorul cel isteț, Marinică, Șurubul lui Marinică.

În 1955 Gopo turnează primul său film cu actori, Fetița mincinoasă și obține prima distincție internațională la Festivalul de la Edinburg.

Desenul animat Scurtă istorie (1956), în care apare omulețul devenit acum celebru, cîștigă cea mai mare distincție a Festivalului de la Cannes — La Palme d'or.

Activitatea sa de pînă acum îi aduce titlul de artist emerit.

În următorul film, desenul animat 7 arte, regăsim același personaj — omulețul — din Scurtă istorie. Acest scurt-metraj obține Marele Premiu al Festivalului de la Tours. De dragul prințesei cîștigă la Mar del Plata Premiul pentru cel mai bun film de tineret. Este o nouă producție cu actori, realizată în culori în 1958. Homo sapiens, desen animat din 1959, obține două mari premii: Marele premiu la Kárlovy-Vary și Marele Premiu la San Fráncisco.

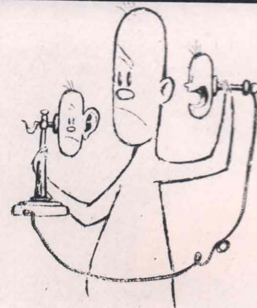
În 1961, Gopo turnează primul film de lung metraj cu actori, S-a furat o bombă, premiat la Edinburg.

În 1962 realizează Alo, Halo! — desen animat comandat de UNESCO.

Acum lucrează la un nou lung metraj cu actori, intitulat Pași spre lună.

În rîndurile de mai sus nu ne-am referit decît la cîteva dintre premiile cîștigate de filmele lui Gopo. Pînă în momentul trimiterii la tipar a revistei, numărul total al premiilor cineastului nostru se ridică la 29. Nu ne îndoim că această cifră va fi mereu modificată și că filmele viitoare ale lui Gopo vor aduce noi lauri cinematografiei romînești.

ION POPESCU GOPO



Cu *Alo, Halo!*, ultimul lui scurt metraj, comandat de UNESCO și consacrat comunicațiilor, Gopo adaugă încă un capitol succintei istorii universale, pe care a pornit să o înfățișeze în rapide secvențe cinematografice. Compatriotul nostru e astăzi autorul a patru asemenea desene animate cu ambiții mari. *Scurtă istorie*, *Șapte arte*, *Homo sapiens* și acum în urmă *Alo, Halo!* sînt toate retrospective și anticipații ale progresului civilizației umane, privite — e drept — glumeț dar nu fără un gust serios de filozofie și poezie. Rezumîndu-ne pe fiecare dintre noi, eroul acestor aventuri cosmice, omulețul lui Gopo, își plimbă de la poli la ecuator, din anii cavernelor pînă în era atomică, pe pămînt și printre galaxii, craniu-i dolicocefal, figura-i ușor plictisită, începutul de burticică și nelipsita-i floare. Eroul și tribulațiile sale au început să definească un stil. În ce constă farmecul lui, iată o întrebare, care, cred, merită atenție, pentru că Gopo vede lucrurile în primul rînd mișcîndu-se, n-are (după opinia mea) o linie prea personală a desenului și nici nu face eforturi deosebite spre a-și varia motivele, mulțumindu-se să le dea mereu o nuanțare inedită ca în arta populară, e deci creator și apoi plastic.

Oricît de insolit ar suna afirmația, Gopo — am mai spus-o — lucrează în direcția înclinațiilor spiritului național, deși domeniul său de activitate pare și e chiar cel mai puțin supus tradiției. Cineastul regăsește însă în mod paradoxal gustul unei culturi. Cantemir și după el Heliade Rădulescu, Hajdeu, Eminescu, Iorga, Sadoveanu au arătat că spiritul romînesc este înclinat către marile sinteze istorice și cosmice, că nu-l intimidează prea mult o experiență redusă și că nu se sperie de genuni. Cu mijloacele sale, firești în altă ordine de mărimi, Gopo retrăiește aceleași tentații. Aerul „neserios", infantil, pe care-l afișează constituie o precauție inteligentă, luată pentru a preveni eventualele eșecuri în asemenea salturi peste milenii. Sugestia întrece întotdeauna țelul metaforic imediat, ca și în *S-a furat o bombă*, unde scîrțîitul piciorului de lemn al marelui boss, coborît dintr-o mașină somptuoasă în plin cîmp deșert, devine un simbol social-istoric. Așa și în *Alo, Halo!*... O piatră azvîrlită după soare cade la antipozi și trezește o semnalizare războinică primitivă, pune în mișcare mii de tam-tam-uri și face să se ridice alarmante trîmbe de fum. Asociația imediată are loc pe baza zgomotului căderii. Dar, de la un moment dat, întregul glob terestru pare o imensă tobă în care duhuri sălbatice nevăzute bat chemări asurzitoare la luptă. Ideea lumii învrăjbite și a comunicațiilor

CINCIZECI DE ANI DE FILM ROMÎNESC

JEAN GEORGESCU

LANTERNA CU AMINTIRI

Jean Georgescu este unul din veteranii regiei cinematografice romîneşti. Debutează în 1925, cu o comedie de scurt metraj, Milionar pentru o zi, în care deţinea şi rolul principal. În 1942 ecranizează comedia lui Caragiale O noapte furtunoasă. Doi ani mai tîrziu regizează Visul unei nopţi de iarnă, după un scenariu semnat de Tudor Muşatescu.

În anii puterii populare regizorul îşi ridică arta pe o treaptă calitativ superioară. În 1951 realizează împreună cu Victor Iliu filmul În sat la noi. Ecranizează apoi trei schiţe ale lui Caragiale (Vizită, Lanţul slăbiciunilor, Arendaşul romîn), după care regizează Directorul nostru (1955).

Jean Georgescu a terminat de curînd, în cadrul Studioului Sahia, o antologie a cinematografiei romîneşti, intitulată Lanterna cu amintiri. Publicăm mai jos o succintă relatare a regizorului despre noul său film, prezentat deja pe ecrane.



Am gîndit *Lanterna* ca o amintire despre filmele romîneşti vechi, produse pînă în 1944, folosind peliculele care s-au păstrat la Arhiva Naţională. O vreme am vrut chiar s-o intitulez *Rîşniţa cu amintiri*, ceea ce nu înseamnă că privesc trecutul cinematografiei noastre cu ironie. Materialul vizionat m-a emoţionat şi cred că unele momente din filmele vechi pot fi privite şi azi cu interes. Încep însă cu un cadru din *Răsună Valea*, deoarece de acest prim film artistic realizat în anii puterii populare ne amintim cu toţii. Îl vedem pe Radu Beligan în rolul de acum 15 ani, apoi, prin înlănţuire, Beligan se adresează aparatului, deci spectatorilor: „Vorbind despre cinematografia romînească sîntem adeseori tentaţi să începem şirul amintirilor cu *Răsună Valea*... Istoria filmului romînesc este însă ceva mai lungă..." Urmează genericul, care cuprinde numele unor mari actori din trecut (Const. Nottara, Romald Bulfinski, Tony Bulandra, Maria Ciucurescu, Maria Filotti, G. Timică etc.) şi de azi (George Vraca, Gh. Storin, Ion Finteşteanu, Radu Beligan, Gr. Vasiliu-Birlic, Al. Giugaru etc.), şi apoi, primele cadre din *Războiul Independenţei*.





Un june prim de odinioară: V.D. Ionescu, protagonistul filmului Lache în harem (1927, regia M. Blossoms)

cu scop belicist e admirabil inculcată spectatorului. În altă secvență omulețul lui Gopo vrea să prindă fulgerul într-un sac. Aleargă sub bubuituri demonice de la un capăt la altul al peisajului. La un moment dat mic, tot mai mic, se pierde aproape la linia orizontului ca să revină după cîteva secunde cu prada care i se zbate în traistă. Efectul comic, bagatelizator prin reducție, se dublează cu cel poetic, grav, înfiorat de măreția aventurii umane.

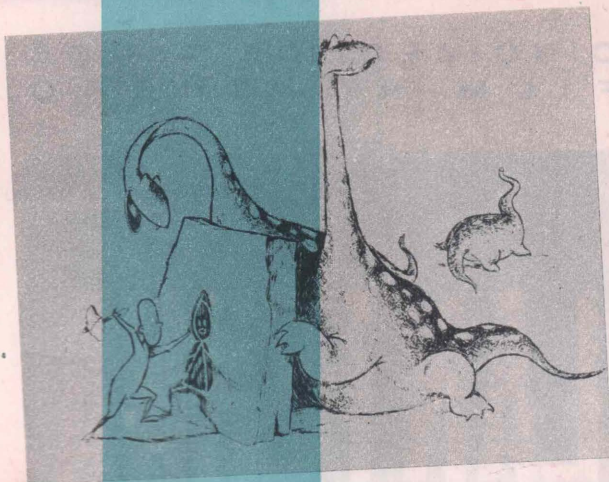
Nu o dată Gopo alunecă cu întregul plan comic al filmelor sale în fantezia grandioasă poetică, în speculația îndrăzneață asupra civilizației omenești și a drumului parcurs de ea. *Scurtă istorie* încerca să-și închipuie cum ar arăta palatele mitice de mărgean din fundul oceanului, plimbîndu-ni-le clătinate de valuri cîteva clipe prin fața ochilor, altă secvență se încumeta să materializeze muzica sferelor, *Șapte arte* evocau universul fără culoare, fără sunet, în perspectiva amorfă a mîlului primordial, *Homo sapiens* îl punea pe erou în contact cu duhurile plăsmuite de propria sa frică și-l arătau cum dîrdîie bicisnic atunci cînd acestea se strîmbă la el. *Alo, Halo!* nu are mai puține asemenea reprezentări magnifice. Din undele de toate felurile, magnetice, electrice, herziene, de telegraf, de radio și de televiziune, din toate mijloacele contemporane de comunicație între oameni, Gopo face un șir încîntător de funde și panglici, cu care înfășoară pămîntul în toate direcțiile. Mirificul reapare iarăși în veșnica sa haină de basm și în același timp cum nu se poate mai modernă. Cu adevărat inspirată și plină de poezie imaginea cheamă în minte versul arghezian: „E-o nuntă-n toată firea, cu văluri și panglici/Cînd stelele-n obroace, pe bolți, se fac mai mici".

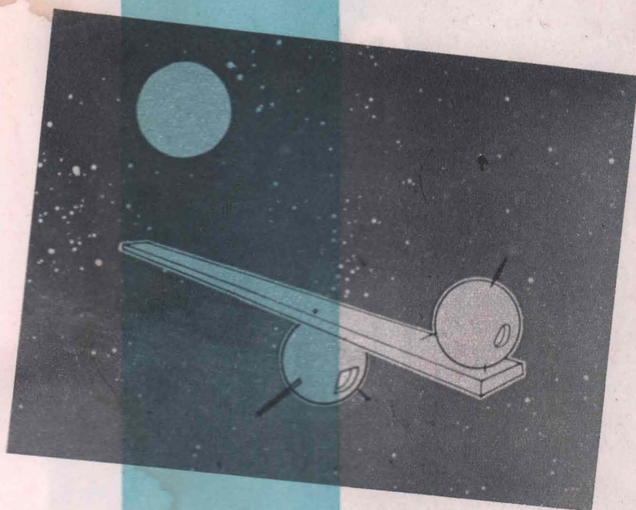
Farmecul filmelor lui Gopo vine din trecerea aceasta pe nesimțite de la gluma „idioată" la marele zbor al imaginației, la speculația asupra vîrstelor globului și a călătoriilor lui astrale, de la înfiorările cosmice, îndărăt la lumea cotidiană. Într-o asemenea zonă dificilă de întretăiere a planului sublim cu cel facețios pur și simplu, cineastul romîn izbutește să se mențină, fără să-și piardă echilibrul, grație unui bonom, încrezător în oameni, deschis deopotrivă avînturilor poetice, construcțiilor grandioase imaginative ca și observației exacte, pătrunzătoare și mucalite. De la gestul lui Iosua, eroul lui Gopo trece cu naturalețe la scheunatul individului călcat pe bătătură în tramvai (scena cînd bolovanul aruncat după soare îi cade pe picior), de la pozele edenice (lectura instructivă în umbra florii simbolice), la un twist îndrăcit, lăsîndu-se gîdilat literalmente de muzică, tăvălindu-se încîntat pe covoare de note ca pe pajiști înflorite, țopăind și dîndu-se tumba fericit pe portative ca pe niște saltele din material plastic.

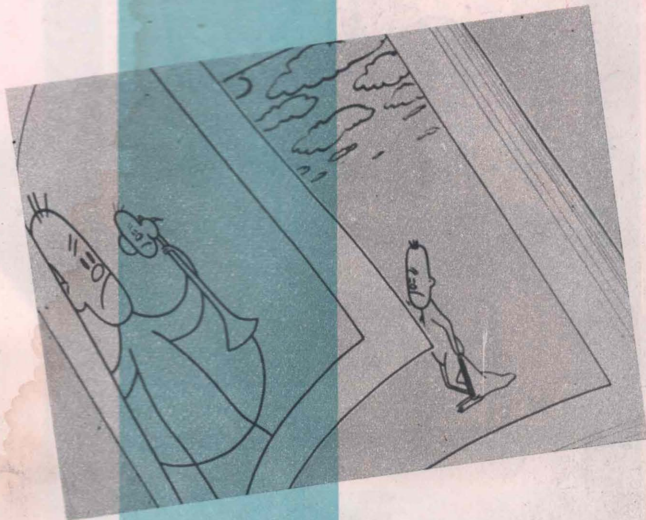
Fără să disprețuiască specificul genului, Gopo urmărește, înainte de toate, efecte cinematografice. El își tratează omulețul ca pe o persoană reală și nu-și permite să-l supună la exerciții, pe care nu le-ar putea executa un actor viu. Comicul țîșnește din puterea descriptivă a mișcării (amintiți-vă scara timpului în *Scurtă istorie*, sau priviți cu atenție excelenta secvență a conversației la telefon în *Alo, Halo!*) Mac Larren are și el asemenea mișcări cu funcție metaforică în vestita lui poveste a certei dintre doi vecini. De o deosebită ingeniozitate e la Gopo și punctarea sonoră a gesturilor. Zgomotele sînt atrase și ele în rezumarea expresivă, caricaturală și poetică a universului.

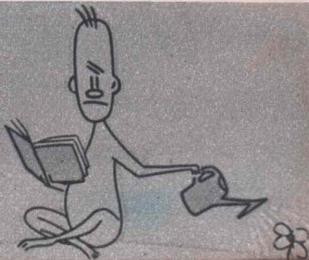
Un spor de invenție nu doar de amănunt, ci și în repertoriul tematic, ar îngădui o desfășurare mai largă de mijloace acestei personalități artistice atît de puternice și încă abia la începutul afirmării ei.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU











Mişu Fotino şi Radu Beligan în Visul unei nopţi de iarnă (**regia Jean Georgescu**)



O fotografie de lucru de la filmul *O noapte furtunoasă* **în regia lui Jean Georgescu.**

O problemă deosebit de grea a constituit-o stabilirea criteriului de organizare a materialelor de arhivă. Am făcut unele grupaje de filme. Spre exemplu, am pus alături fragmente din *Lache în harem*, *Gogulică CFR*, *Aşa e viaţa*, *Maiorul Mura*, ele constituind, cred eu, „epoca de bronz" a comediei romîneşti. *Lanterna cu amintiri* încearcă să urmărească de fapt procesul creşterii măiestriei artistice a creatorilor de filme din trecut.

Pe lîngă comentariu, am introdus în film o serie de replici, rostite de Radu Beligan, care, adresîndu-se direct spectatorilor, mă ajută să stabilesc o corespondenţă mai firească între prezent şi trecut, să reamintesc că ne aflăm în faţa unor filme vechi, niciunul strălucit, dar majoritatea meritorii, care trebuiesc privite cu înţelegere şi, uneori, cu îngăduinţă.



Imagini din comedia Maiorul Mura **în care apare ca interpret şi regizorul Jean Georgescu. În fotografie: Victor Antonescu şi George Timică.**

De obicei antologiile cinematografice străine sînt realizate de oameni care nu au participat la turnarea filmelor vechi, de unde şi posibilitatea de a le privi cu ochi proaspeţi, de a selecta materialele cu uşurinţă. Eu am pornit la lucru cu un handicap, dar şi cu un avantaj. Handicapul constă în aceea că trebuie să fiu tot timpul obiectiv, să-mi analizez propriile filme cu ochiul unui critic sever. Avantajul e că, trăind istoria filmului romînesc, îi cunosc toate peripeţiile, toate frămîntările, toate realizările şi eşecurile.

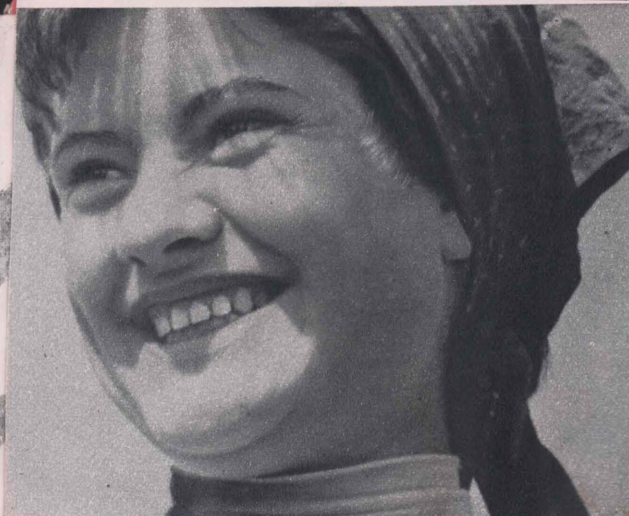
Lanterna cu amintiri cuprinde fragmente nu numai din filmele artistice, ci şi din cele documentare. Imediat după *Războiul Independenţei* arăt cîteva vederi documentare, un fragment de la 1 Mai 1911 sărbătorit de socialişti în sala „Dacia", apoi imagini din primul război mondial, cadre din Bucureştiul tramvaielor cu cai... Prezint în continuare fragmente din primul nostru film artistic de după război, turnat la Cluj — *Din groazele lumii*. Principalul rol feminin era interpretat de regretata Lili Poór.

Vor fi interesante apariţiile lui Romald Bulfinski şi Maria Ciucurescu în *Manasse*. Cadrele următoare aparţin tot unui film regizat de Jean Mihail — *Lia*, în care alături de actriţa germană Lily Flohr apare George Vraca. Prezint în continuare comediile „epocii de bronz", comedia lui Stroe şi Vasilache *Bing-Bang*, unul din primele filme sonore, în care cei doi populari actori interpretează rolurile unor şomeri, care ajung să cîştige la loterie, şi apoi, pe asul revistei romîneşti, Constantin Tănase, într-un film intitulat *Visul lui Tănase*.

De la comedie trec la filmul de aventuri, cu *Trenul fantomă*, interpretat de Tony Bulandra, Gh. Storin, Dida Solomon etc. şi din nou la comedie cu *Noapte de pomină*, realizată de Ion Sahighian după scenariul lui Tudor Muşatescu (cu G. Timică în rolul principal).

După cîteva cadre de documentar aparţinînd lui Paul Călinescu prezint fragmente din *O noapte furtunoasă* şi *Visul unei nopţi de iarnă* şi închei filmul cu imaginea studioului de la Buftea, în plină activitate creatoare.

Sper că *Lanterna cu amintiri*, primul nostru film-antologie, va trezi interesul spectatorilor, şi-i va ajuta să-şi îmbogăţească cunoştinţele despre istoria cinematografiei romîneşti.



Este firesc ca şi în cinematografia documentară din ţara noastră aceste două categorii să existe, dar să existe nu una în locul celeilalte, ci alături, împreună. Pînă în prezent avem puţine filme documentare artistice. Depinde numai de regizorii noştri ca numărul lor să crească.

Confruntările internaţionale din ultimii ani în domeniul filmului documentar au arătat că numai înalta ţinută artistică poate să aducă documentarului romînesc recunoaşterea şi preţuirea internaţională pe care alte domenii ale artei noastre şi le-au cîştigat de mult.

Viaţa noastră nouă oferă nenumărate teme care pot să ducă în continuare la împrospătarea filmului documentar. Ţara noastră merge atît de repede înainte, cresc oameni noi în număr atît de mare, încît pericolul nu este de a nu găsi noul din viaţă, ci acela de a rămîne mult în urma vieţii. Dacă vom reduce decalajul, vom putea realiza în continuare filme documentare cu un bogat conţinut de idei şi de înalt nivel artistic, inspirate din viaţa şi realităţile ţării noastre, filme care să contribuie la formarea conştiinţei socialiste a oamenilor.

CĂI NOI SPRE INIMA SPECTATORULUI

ARISTIDE MOLDOVAN

Filmele documentare din ultima vreme produse de Studioul cinematografic „Alexandru Sahia“ pot fi apreciate pentru preocuparea realizatorilor lor de a găsi căi noi spre inima spectatorului, pentru a-l face să înţeleagă mai bine evenimentele şi fenomenele din viaţa noastră multilaterală, să-i evidenţieze conţinutul nou al muncii şi vieţii poporului nostru. Aceste filme cu tematică majoră s-au bucurat de aprecierea spectatorilor şi datorită modului lor de exprimare artistică.

Filmul regizorului Mirel Ilieşu care ne duce în mijlocul Deltei şi ne face să participăm alături de cuceritorii ei — muncitori şi ingineri — la munca eroică pentru valorificarea stufului...

sau portretul Eroului Muncii Socialiste Al. Chiru şi al brigăzii lui, realizat de Pavel Constantinescu, reuşind să exprime prin imagini convingătoare trăsăturile de caracter ale omului nou, să dezvăluie cu ajutorul aparatului de filmat calităţile minunaţilor noştri contemporani, voinţa, prietenia, curajul, cinstea lor...

noul film *Mamaia* al regizoarei Nina Behar...

filmele *Unirea face puterea* de Paul Barbăneagră şi *Carnetul preşedintelui* de Al. Sîrbu — relatări convingătoare privind realizările colectiviştilor şi întărirea economico-organizatorică a gospodăriilor lor...

un alt film al lui Mirel Ilieşu, *Tăbăcarii*, un adevărat poem al noului, înfăţişînd Combinatul de cauciuc Jilava, în contrast cu tăbăcăriile descrise de Geo Bogza acum 28 de ani...

filmul în fază de finisare al lui Slavomir Popovici, denumit de autor *Idei cinematografice legate de una dintre cele mai mari uzine ale ţării* (Uzina 1 Mai — Ploieşti),

dovedesc că există o mare varietate de căutări artistice în filmul nostru documentar. Toate aceste filme nu au aceeaşi valoare artistică şi diferă ca stil. Dar ele au ceva comun: realizatorii lor tind să părăsească şablonul, rutina, canoanele învechite ale filmului documentar. Calitatea lor comună mai constă în claritatea ideilor exprimate în imagini publicistice concrete. De aici şi puterea lor generalizatoare.

O bună parte a filmelor documentare realizate la Studioul „Sahia“ (jurnalul, filmul de reportaj, filmul de arhivă, filmele schiţă) n-au calităţile mai sus arătate. Ele rămîn la faza de *a arăta, a documenta* şi nu reuşesc să dea expresie artistică temelor abordate. Diferenţa dintre *a arăta* şi *a exprima* constituie în cinematografia documentară diferenţa dintre filmul documentar şi filmul documentar artistic.

GEO BOGZA OPERATOR DE FILM?

Caracterizat în comentariu ca reportaj, documentarul *Tăbăcarii* afirmă în genul amintit o modalitate artistică interesantă şi înglobînd multe semnificaţii.

Între cele trei elemente de expresie ale filmului, imagine, text şi muzică, articulate strîns în jurul ideii filmului, se stabilesc raporturi nuanţate, inedite şi tocmai de aceea foarte pregnante.

Există pe de o parte imaginea — aspecte din combinatul de prelucrat piele Jilava, construcţie modernă, automatizată, condusă de oameni specializaţi. Deci AZI.

Există apoi textul, aparţinînd scriitorului Geo Bogza şi consemnînd strigătul de revoltă al celui care în 1934 a vizitat împreună cu Jules Perahim infernul lumii tăbăcarilor. Deci IERI.

În sfîrşit, există inefabila muzică de Couperin şi Bach, comentatoarea de înaltă ţinută artistică a imaginii, a textului.

Şi toate aceste elemente sînt urmărite printr-un contrapunct inteligent, pasionant. Cineaştii descriu prezentul opunîndu-l trecutului. Procedeul, des folosit, este aici departe de orice schematism sau apropieri forţate. Textul, completat de schiţele lui Perahim, dă adîncime prezentului, iar imaginea zilelor noastre subliniază tragismul existenţei trecute. Dialogul AZI-IERI creează un puternic mesaj artistic, cuceritor prin naturaleţea şi lipsa sa de didacticism.

Filmul este, poate de aceea, unul din cele mai reuşite omagii aduse realizărilor din industrie. Afirmînd noua utilare tehnică, filmul afirmă şi noul profil uman al muncitorului socialist.

Cu *Tăbăcarii*, regizorul Mirel Ilieşu conturează noi laturi ale personalităţii sale artistice. Filmul este concentrat şi sugestiv, iar procedeul paralelismului îi creează valenţe în plus.

Imaginea confirmă talentul operatorului Sergiu Huzum.

Deci, nu cred că este o metaforă, dacă alăturăm documentarul *Tăbăcarii* ciclului de „Laude“ închinate vieţii noastre noi.

ANTOANETA TĂNĂSESCU



La filmare, scriitorul Geo Bogza în mijlocul echipei.

CRONICA

OMUL MERGE DUPĂ SOARE

Filmul e un poem subtil închinat soarelui, o invocare patetică a luminii. Izvor de energii primordiale, soarele era cîntat într-o inscripţie din mormîntul unui faraon egiptean în versuri de o prospeţime rară:

Prin puterea trupului tău, pe tine însuţi te-ai zidit
Şi singur al tău trup l-ai plămădit,
Căci nu-i părinte să-ţi fi zămislit chipul,
Nu-i pîntece de mamă să-ţi fi purtat făptura,
Nu-i loc de unde să fi apărut.
Cînd discul tău strălumina fără de seamăn,
Au prins şi oamenii să vadă
Cînd ochiul tău cel drept vărsa scîntei întîia oară
Iar ochiul tău cel stîng a izgonit bezna nopţii afară...

Mihail Kalik a imaginat povestea de o netăgăduită simplitate a copilului tulburat de miracolele cotidiene, pornit să afle, situat într-un spaţiu concret, măreţul astru. El ar dori să se întoarcă pe alt drum decît cel pe care a pornit, dovedindu-şi sieşi că pămîntul e într-adevăr rotund, o gigantică minge. Visul lui este stăruitor imaginat şi — pornit în aventura de o zi —, copilul străbate oraşul, întîlneşte oameni deosebiţi, peisaje deosebite. În tonul filmului, de un humor învăluitor, se strecoară adesea vibraţii dramatice. Micul erou are o comoară: cîteva cioburi de sticlă colorate prin care soarele poate să pară verde, copacii albaştri şi apa fîntînii aurie.

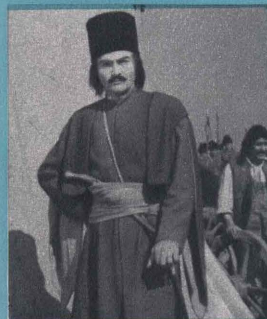
Cu cutezanţa nobilă a corăbiilor magellanice, gîndurile celui pornit să afle soarele prefac micul parc într-o pădure, o stradă pare o ţară, un cartier pare un continent. Pentru că drumul e, desigur, lung iar copilul nu ştie să aştepte. Un puşti cu cercul (um-



Nica Krimnius, interpretul principal al filmului Omul merge după soare.

TUDOR

SCENARIUL: MIHNEA GHEORGHIU. REGIA: LUCIAN BRATU. IMAGINEA: COSTACHE CIUBOTARU. DECORURILE: ARHITECŢII NICOLAE TEODORU ŞI FILIP DUMITRU. MUZICA: GHEORGHE DUMITRESCU. ÎN ROLURILE PRINCIPALE: EMANOIL PETRUŢ, GEORGE VRACA, LICA GHEORGHIU, ALEXANDRU GIUGARU, GEO BARTON, TOMA DIMITRIU, FORY ETERLE, OLGA TUDORACHE, LUMINIŢA IACOBESCU, AMZA PELLEA, ION BESSOIU, ERNEST MAFTEI, ION DICHISEANU, PETRE GHEORGHIU.



— „De-aş putea pătrunde marea taină a drumului noroadelor... Oare cum se făureşte istoria?"

bră a roţii şi deci a soarelui) străbate oraşul potopit de explozii vegetale de lumină. Fiecare episod e construit astfel încît itinerariul are o precizie simbolică, refăcînd ceva din multitudinea aspectelor vieţii. E întîlnit un şofer care a străbătut mai mulţi kilometri decît dacă ar fi înconjurat de trei ori ecuatorul. Copilul întîlneşte un camion cu pepeni ucrainieni, peste care tronează un puşti venit de la ţară. Amîndoi urmăresc apoi uimitoarele evoluţii ale unui motociclist la „zidul morţii". Într-un parc eroul zăreşte o floare minunată, floarea soarelui, şi devine martorul unei drame: un personaj bizar, probabil administratorul parcului, sugrumă gingaşa floare. Ieşit în stradă, după ce l-a udat cu furtunul cu apă pe vinovat, puştiul întîlneşte un cortegiu funerar. Asemenea vapoarelor din porturi, toate maşinile aflate în jur omagiază amintirea defunctului şofer de taximetru cu claxonări repetate. Fiindcă cel plecat dintre vii a fost şofer.

Mai tîrziu, copilul îşi închipuie în vis funeraliile florii soarelui. Secvenţa este excepţională. Pe un catafalc, strivită, fără culoare, floarea soarelui înaintează, în tăcere, urmată de copil şi de o fată. (Frumoasa Larisa Lujina).

Exceptînd unele momente care dăunează echilibrului filmului, preferate mai mult pentru ineditul lor decît pentru ideea urmărită (vezi dansul pe stadionul gol, al fetelor în negru), *Omul merge după soare* se impune ca o adevărată creaţie poetică. Atunci cînd nu urmăreşte cu ostentaţie efecte plastice, Kalik realizează scene de tulburător lirism, construind cu mijloacele filmului metafore durabile, credibile.

Oamenii noi au o sete mereu mai arzătoare de a cunoaşte, de a se desăvîrşi. Ideea finală a filmului demonstrează această căutare perpetuă. Comunismul e adevărata vîrstă solară a omenirii. Lauda soarelui e lauda elementelor vitale, a muncii descătuşate şi a iubirii.

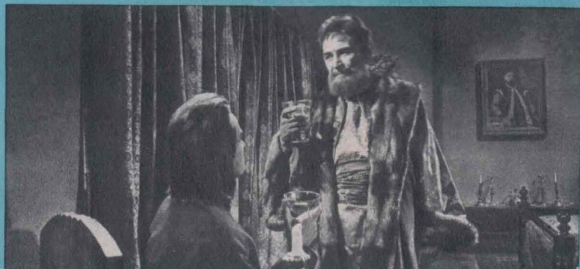
Scenariul, (Valeriu Hagiu şi Mihail Kalik) imaginea (V. Derbenev) de o autentică frumuseţe, muzica (Tareverdiev) şi uimitoarea apariţie pe peliculă a micului Nica Krimnius în rolul principal, asigură filmului calda adeziune a spectatorului.

GHEORGHE TOMOZEI

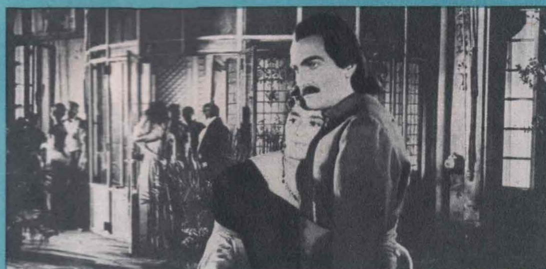




Cadre din filmul Omul merge după soare



1815. Tudor acceptă propunerea Marelui ban Brîncoveanu de a pleca la Viena — unde urma să aibă loc Congresul Sfintei Alianţe — pentru a obţine sprijinul Rusiei în lupta de eliberare a Ţării Romîneşti de sub jugul otoman.



Îndeplinindu-şi misiunea, Tudor nu se va lăsa furat de mirajul unei existenţe strălucitoare, dar inutile, cu care îl ispiteşte Aristiţa Glogoveanu.

REBELUL

Conformismul britanic nu e o temă dintre cele mai noi. De la „Pygmalion" la „Scandaloasa legătură" satira a vizat, cu precizie, acest mecanism sclerozant al vieții private și sociale. Curînd însă nonconformismul avea să devină o modă; cei care îl profesau prin saloane instaurau un nou cod de conveniențe, tot atît de aliniate sistemului de ipocrizii al burgheziei ca și cele zgomotos — dar ineficient — incriminate.

„Rebelul" — eroul comediei engleze cu același nume — e un amploiat cu veleități de pictor modernist, pe care tirania pălăriilor melon și a umbrelelor perfect disciplinate în cîmpiile de cifre, nu-l deranjează decît din punct de vedere „estetic", revolta sa fiind mai ales de ordinul armoniilor formale. Tony Hanckok nu poate fi luat în serios pentru ieșirea sa „furioasă" împotriva cenușiului mod de existență al funcționarului englez, întrucît ea nu are nimic comun cu atitudinea protestatară curajoasă a unui cetățean ce s-ar ridica împotriva bolii congenitale a sistemului capitalist. Cînd eroul aruncă ostentativ în mare vestigiile birocratismului din „City", însemnele aristocrației funcționărești (umbrela și melonul), el își îmbracă pe loc o altă haină: vestonul burgheziei „artistice" existențialiste din cartierul snobilor și al boemei pariziene parazitare, la fel de închistată în rigorile ei „anticonvenționale" ca și casta din care evadează londonezul. Impostor și escroc în artă, cu principii împrumutate, care nici măcar nu mai pot provoca senzație, pentru că reprezintă un manifest al decadentismului deja legiferat, netalentatul pictor amator se va impune curînd protipendadei



Hanckok e racolat de existențialiști

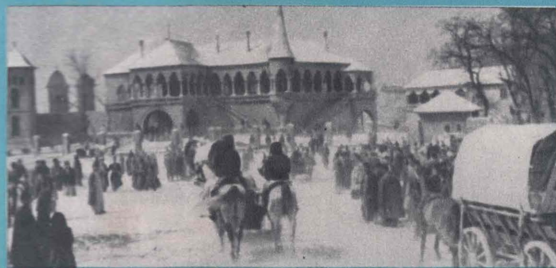
ignorante din Saint-Germain des Prés. Petrecerea existențialiștilor, foarte spiritual parodiată pe ecran, denunță agresivitatea noii „ordini" pe care ar vrea s-o statornicească — în viață ca și în artă — anarhiștii existențialiști. Fostul funcționar povestește adunării ridicole și uimite despre monotonia vieții căreia i s-a sustras. Dar ce poate fi mai exasperant de monoton decît aceste fețe bizare, clovnesc vopsite, multiplicate în zeci de exemplare: femei fără expresie, cu plete lungi și buze violacee, ochi încercănați, sau bărbați cu barbișoane solemne și maiouri îndoliate, arborînd extravaganta dar plicticoasa uniformă a existențialiștilor. Satira e precisă și cuprinzătoare. Ironizînd aberațiile formaliștilor, aiurelile abstracționiste de genul picturii în „acțiune" (explozie de culori întinse pe pînză cu bicicleta ori azvîrlite de la distanță) pretins novatoare, care nu fac, în fond, decît să repete clișee ale artei burgheze de la începutul secolului, Rebelul denunță esența lor nocivă. Departe de a fi o gratuită, inofensivă manifestare a așa zisei libertăți de expresie artistică în societatea decadentă contemporană, această tendință apare profund periculoasă. Cineaștii ne conving că ea poate zăpăci nu numai publicul sănătos, ci chiar și pe creatorul talentat care își caută încă drumul, asemenea prietenului lui Hanckok.

Noroc că pînă la urmă bunul simț al iubitorului de artă (ce păcat că acest public e reprezentat în comedia engleză tot printr-o protipendadă snoabă, doar ceva mai conservatoare) și talentul autentic sînt capabile să învingă impostura. În acest caz, deznodămîntul fericit nu mai reprezintă o convenție a filmului comercial, ci o expresie a unei realități curente.

ALICE MĂNOIU

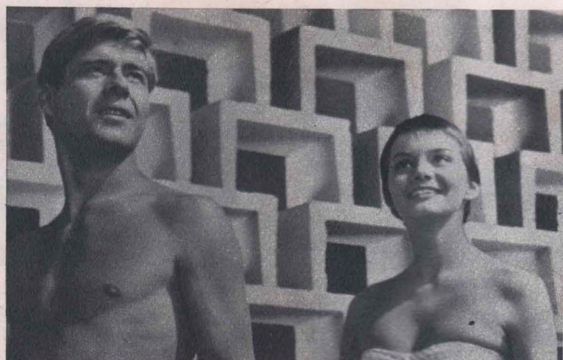


București, 1821. Domnitorul fanariot Alexandru Șuțu moare otrăvit de propriul său medic, eteristul Cristaris, dar soția sa îi va ascunde cadavrul, așteptînd firman de la Poartă pentru fiul său Nicolae.



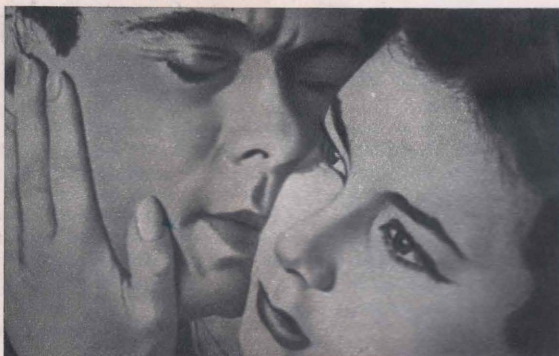
Poporul freamătă de nemulțumire. Socotind că a sosit ceasul declanșării răscoalei, Tudor vine conspirativ la București, travestit în negustor, pentru a se înțelege cu căpetenia eteristă Iordache Olimpiotul.

EROS şi filmul



Cadru din filmul Soare şi umbră realizat de tînărul regizor bulgar Ranghel Vîlceanov.

Alexei Batalov şi Tatiana Lavrova în Nouă zile dintr-un an



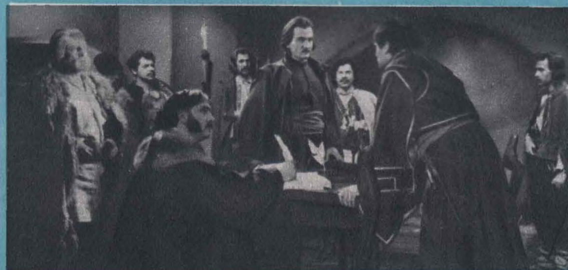
Dacă cineva şi-ar propune să facă un raid-anchetă prin sălile de proiecţie din metropolele occidentale şi ar viziona producţia cinematografică din ultima vreme, ar rămîne surprins de rolul covîrşitor pe care cineaştii apuseni îl acordă, în realizările lor, elementului erotic.

Fenomen cu răsunet general în artă, „erotismul" îmbracă aspecte diferite, proprii fiecărei forme de exprimare artistică. Filmul, privit prin prisma producţiei comerciale din occident, e departe la ora actuală de a răspunde cerinţelor unei opere de artă. El păstrează încă, în cele mai multe cazuri, stigmatele indecente şi odioase ale sexualităţii, sadismului şi crimei.

Creatorii originali care reuşesc să înfrîngă cu îndrăzneală interesele comerciale ale caselor producătoare, inerţia şi conformismul, ipocrizia cenzurii capitaliste, exprimînd prin imagini artistice demascatoare racilele societăţii burgheze, au de întîmpinat dificultăţi imense: filmele le sînt interzise cu vehemenţă pentru că ele exprimă o realitate dramatică. Asemenea realizări semnificative — cum ar fi **Rocco şi fraţii săi** *(regia Luchino Visconti),* **Aventura** *(Michelangelo Antonioni),* **Boccaccio '70** *(Fellini, Visconti, de Sica, Monicelli),* **Îngerii noi** *(Ugo Gregoretti), pentru a cita numai cîteva exemple din neorealismul italian (curent în genere cunoscut publicului din ţara noastră) oglindesc critic atmosfera vicioasă şi dezordinea erotică a lumii capitaliste, proiectată pe fundalul unei ascuţite critici sociale.*

Cît de grăitoare pentru dezagregarea morală a societăţii burgheze este starea de spirit comună atîtor tineri vorbind graiuri diferite, dar apropiaţi unii de alţii prin protestul lor plin de furie şi zgomot faţă de rînduielile unei lumi nedrepte, în care singurătatea morală, erotismul tulbure şi violenţa par absurde, dar nu lipsite de un anume patetism.

Iată-l pe Jimmy Porter din **Priveşte înapoi cu mînie** *(regia Tony Richardson), exponentul „tinerilor mînioşi" din Anglia — „angry young men" — care încearcă să-şi verse, în sunetele stridente şi sfîşietoare ale trompetei, toată tristeţea amară, tot complexul de culpabilitate al unui om care, deşi urăşte conformismul şi încearcă să calce în picioare „bunele*



Comandamentul răscoalei se orînduieşte la Tismana.



— „Veniţi, fraţilor, cu toţii, cu coase, cu topoare, cu furci, care cu ce aveţi şi cu ce puteţi, să aducem dreptatea pe pămînt."

moravuri" nu-și canalizează eficient revolta. Plin de frenezie și disperare — tipice grupului de tineri „beatniks" americani — e subiectul filmului **Umbre** *al lui John Cassavetes, în care regizorul independent descrie cu emoție dragostea nefericită dintre un alb și o negresă, biete personaje în căutarea unui liman de salvare și liniște.*

Există, fără îndoială, o înrudire ascunsă între asemenea creații și filmul lui Jean Luc Godard, de pildă, **Pînă la ultima suflare,** *expresie a „noului val" francez, care — cu toate scăderile — înscrie pe peliculă aceeași tragedie a tinerilor moderni din societatea capitalistă, indiferent că se numesc „blousons noirs" și „tricheurs" în Franța ori „giovani arrabbiati" în Italia. Furia lor e impregnată de dorința unei prefaceri sociale, de aspirația către o lume mai dreaptă. E neîndoios însă că astfel de filme nu ne dau decît o imagine parțială a realității sociale și psihologice din țările respective.*

Cu toate calitățile lor, chiar din filmele amintite se desprinde însă o anumită ariditate, sentimentul de dezolare și înfrîngere a individului. Asistăm astfel la o prezentare sinceră, lucidă dar sterilă a „eroilor" în căutare disperată după un erotism fără dragoste, ca personajele lui Antonioni din **Aventura** *sau* **Eclipsa** *(analize subtile ale moravurilor decadente ale aristocrației și înaltei burghezii italiene). Ruptura dintre biologic și psihologic apare astfel evidentă, cu consecințe nebănuit de grave nu numai pentru indivizii respectivi, ci și pentru întreg grupul social din care fac parte. Nicăieri în cinematografia occidentală acest aspect nu apare însă mai dramatic exprimat decît în* **Rocco și frații săi,** *această tragedie de tip clasic, atît de complexă, de bogată în semnificații psihologice și sociale. Relațiile afectiv-erotice în cadrul terțetului Rocco-Nadia-Simone sînt analizate cu forță și rafinament artistic, fiind împinse pe nesimțite pînă la paroxism și crimă de furia oarbă a instinctului primitiv și a geloziei.*

Decalajul dintre psihic și fizic, neliniștea și dezordinea ivite pe planul sentimental-erotic, reprezintă o lume care s-a trădat pe sine, desfigurată de sofisme, mode, conformisme.

Unde e dragostea în acest itinerar prin cinematografia occidentală? Erotismul a ucis afecțiunea, devenind un joc steril, supus permanent schimbării și căzînd repede în apatie și negativism, întrucît e lipsit de suportul stimulentului imaginativ și moral.

Dar dragostea nu înseamnă pustiirea sentimentului, ci dimpotrivă regenerarea lui continuă sub focul rațiunii, al nevoii de dăruire și depășire fără răgaz. Ne-au convins de acest fapt Gusev și Liolea din **Nouă zile dintr-un an,** *prin atitudinea lor senină în fața vieții și a morții, prin eroismul lor cotidian, prin micile adevăruri ale existenței de fiecare zi la care reflectează Liolea, în veșnicul ei monolog interior. Ne-au convins Svetlana și Igor din* **Casa de la răscruce,** *eroii din* **Cînd copacii erau mari** *ca și personajele din* **Zboară cocorii** *și* **Balada soldatului** *— aceste poeme ale fidelității omenești. Și chiar unele din operele impregnate de noblețe, umanism, datorate unor cineaști apuseni, cum ar fi* **De doi bani speranță, Fata în negru, În pragul vieții** *și altele.*



Monica Vitti în filmul Aventura de Michelangelo Antonioni



Annie Girardot în Rocco și frații săi de Luchino Visconti

Tînărul regizor bulgar Ranghel Vîlceanov, folosind resurse relativ modeste, a adus în izbutita sa realizare **Soare și umbră** *elementul nou, specific eticii înaintate, ce stabilește o unitate organică și un echilibru armonios între simțuri și sentimente, prezentînd cu îndrăzneală și uneori cu virtuozitate forța și frumusețea ca expresie a darurilor corpului omenesc.*

Refuzînd artificiile, imitațiile, stereotipiile, creatorii unor astfel de filme crează o lume a optimismului și speranței și reușita lor îmbracă aspectul unui triumf vital, cînd dragostea declanșează unele din resursele cele mai însemnate ale omului: capacitatea de a iubi, entuziasmul și pasiunea pentru ideile și faptele mari, pornirile generoase și îndrăznețe.

M. PĂDURELEANU



După ce a zdrobit trupele trimise de boierii țării, oastea izbăvirii trece Oltul, continuîndu-și marșul spre București.



Înfricoșat, Brîncoveanu o trimite pe Aristița la Tudor, sperînd că ea va putea să-l abată din cale.



George Vraca în rolul banului Brîncoveanu din filmul Tudor

GEORGE VRACA

ACTOR DE FILM

L-am căutat pe artistul poporului George Vraca acolo unde își petrece cea mai mare parte a zilei — la Teatrul Nottara. „Acum e pe scenă, mi s-a spus, îl găsiți liber pe la ora prînzului." Știam că maestrul repetă în piesa Richard al III-lea de Shakespeare rolul titular. M-am reîntors în teatru la ora două. Într-adevăr, *actorul* Vraca terminase munca; *directorul* însă abia o începuse. Primit cu amabilitate, am intrat direct în subiect.

— V-am ruga, maestre, să dezvăluiți cititorilor revistei „Cinema" o latură mai puțin cunoscută a creației dumneavoastră, cea care se referă la film.

— Cu alte cuvinte, o trecere în revistă a rolurilor jucate de mine de-a lungul anilor în filme?

— Nu numai atît. Am dori să ascultăm și opinia actorului cu o bogată experiență, care sînteți dumneavoastră, în ceea ce privește epoca de pionierat a cinematografiei romînești.

— Privită cu ochii omului care trăiește în Romînia contemporană, cinematografia noastră de dinainte de 23 August pare mai degrabă o aventură donchișotească. O mînă de tineri romîni finanțați, cu zîmbete sceptice, de capitaliști indiferenți se avîntau să pună bazele unei cinematografii naționale. Cu o tehnică rudimentară, cu mijloace financiare iluzorii, bruiați de sarabanda filmelor hollywood-iene de serie, acești pionieri ai peliculei romînești au creat cîteva filme dintre care unele se mai păstrează și astăzi cu valoare de document. Desigur, în acele condiții vitrege era fatal ca avîntul acestor entuziaști să fie discontinuu iar visurile lor generoase să moară adesea prin neputința realizării.

— Cînd ați filmat pentru prima oară?

— În 1925 am interpretat rolul principal în filmul *Datorie și sacrificiu*, regizat de Ion Șahighian. Apoi, în 1927, jucam sub regia lui Jean Mihail în *Lia*, iar în 1929 lucram, din nou cu Ion Șahighian, la turnarea filmului *Se aprind făcliile*, peliculă pătrunsă de un oarecare fior cinematografic, cu toată înclinația scenariului spre melodramă. Adaug *Televiziune* (1931), realizat de regizorul Shirleg în studiourile Paramount-Paris.

— Vă simțiți legat sufletește în mod deosebit de unul din rolurile jucate în aceste producții?

— Îmi cereți un lucru greu. Amintirile nu se pot șterge cu una cu două. Oricît praf s-ar așeza peste aceste pelicule, oricît de desuete par ele azi, totuși noi, cei care — într-un fel sau altul — am contribuit la realizarea lor, ni le amintim cu oarecare nostalgie. De pildă, nu pot uita momentul debutului într-o artă nouă (cu filmul *Datorie și sacrificiu*), după cum nu pot trece fără a privi înapoi pe lîngă *Se aprind făcliile*. Și nu pot lăsa de o parte nici oamenii cu care am lucrat atunci. Sub îndrumarea unuia dintre ei, Ion Șahighian, repet astăzi în „Richard al III-lea.

— Și pentru că am început cu o privire de ansamblu asupra trecutului cinematografiei romînești, care este imaginea dumneavoastră asupra prezentului acestei arte în țara noastră?

— După Eliberare se poate vorbi de o cinematografie romînească, în înțelesul modern al



Haiducița Tincuța iubește în taină.



— Tudor: „— Ce să fac eu în cosciugul ăsta? Lăsați-mă mai bine să merg la treburile mele!"



Valeriu Valentineanu şi George Vraca în *Viaţa învinge*



George Vraca şi Tudorel Popa în *Nepoţii gornistului*

cuvîntului. O bază tehnică mereu în perfecţionare, condiţii de lucru care — dacă ne gîndim la posibilităţile actuale ale studioului de la Buftea — permit o producţie din ce în ce mai sporită, iată principala trăsătură care a transformat cinematografia romînească în industrie.

— După o întrerupere îndelungată aţi revenit la film în 1950?

— Da, cam la 20 de ani de la ultimul rol jucat înainte de război am reapărut pe ecrane cu *Viaţa învinge*, unul dintre filmele epocii de început a cinematografiei romîneşti contemporane (de unde şi limitele sale artistice). Trei ani mai tîrziu am jucat în *Nepoţii gornistului*.

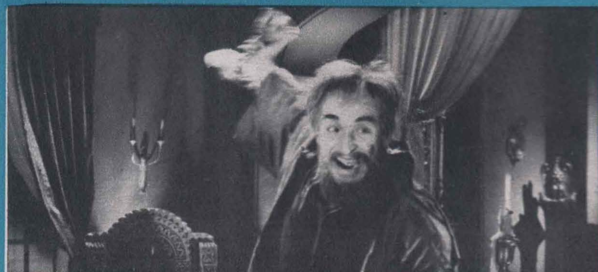
— Fiecare actor are roluri în care consideră că s-a realizat în cea mai mare măsură. Aţi jucat şi în film un astfel de rol?

— Da, pe cel al banului Brîncoveanu, rol îndelung lucrat (pe parcursul unei întinse perioade de filmare din anul 1962) în filmul nostru de epocă *Tudor*. Cu toată experienţa pe care mi-au dat-o rolurile interpretate în teatrul istoric, personajul Brîncoveanu mi-a pus complexe probleme de creaţie pe care am căutat să le rezolv, cu concursul regizorului Lucian Bratu, în cel mai adecvat mod. Sînt nerăbdător să aflu opinia publicului, care este pentru mine atît în teatru cît şi în film judecătorul suprem, asupra rolului pe care îl interpretez în *Tudor*.

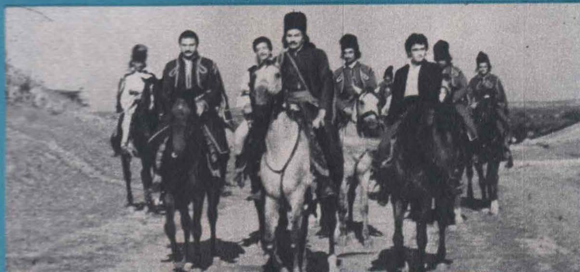
— Vă solicităm părerea asupra specificului artei actorului de film, şi mai precis, asupra deosebirii care există între interpretul de pe scenă şi cel de pe ecran.

— Se vorbeşte mult în ultimul timp despre specificul artei actorului de film. Fără îndoială că între arta actorului de teatru şi a celui de film există mari deosebiri. Oricît de puternică ar fi tendinţa teatrului modern de a elibera jocul actorului de convenţional şi de a-i impune o linie sobră, cerebrală, interiorizată — ea nu va putea frînge niciodată graniţa pe care o pune scena între actor şi ultimul spectator din sală. Un actor de teatru scos din limita scenei, adus (fără o pregătire specială — şi aici văd eu rolul regizorului de film) în faţa aparatului de filmat, devine artificial, nu reuşeşte să dea impresia de autentic, de viaţă. Pentru că filmul este altceva. Este o artă pe care mişcarea universală a aparatului o eliberează de convenţie. În locul tehnicii scenei (dicţie, mimică, gest), pe prim plan trece arta sugestiei, trăirea nemijlocită a sentimentelor „aşa, ca în viaţa de toate zilele". O artă interpretativă în care armonia ansamblului se recompune la montaj din „bucăţele" filmate „anapoda" (din punctul de vedere al logicii artistice a personajului) cere din partea actorului de film o extraordinară memorie şi mobilitate artistică, o capacitate deosebită de a intra în orice moment în cele mai diferite situaţii, de a pătrunde toate laturile sufletului personajului interpretat. O artă foarte grea, care obligă actorul la dăruire totală, aducînd însă o mare satisfacţie atît spectatorilor cît şi interpreţilor.

AL. R.



Pentru Brîncoveanu nu mai există decît o singură ieşire: să cheme armatele turceşti.



— „Scurtă o să vă fie sărbătoarea, boieri dumneavoastră! Căci ne vom întoarce. Ne vom întoarce ca frunza şi ca iarba primăverii!"

ROLUL MEU PREFERAT

Care din rolurile jucate de dumneavoastră v-au interesat cel mai mult?

Iubesc din tot sufletul cinematografia și sînt bucuroasă că am avut prilejul să joc pînă acum în cinci filme: ERUPȚIA, AVALANȘA, SOLDAȚI FĂRĂ UNIFORMĂ, LUPENI 29 și TUDOR VLADIMIRESCU. M-am străduit la fiecare să „intru în rol", potrivit specificului și caracteristicilor sale și socotesc că primele trei filme au constituit doar debutul meu pe ecran.

Întîlnirea cu rolul cel mai important e aceea prilejuită de filmul LUPENI. Această operă cinematografică de mare amploare și-a propus să redea pe ecran eroica luptă a unuia dintre detașamentele de frunte ale clasei noastre muncitoare — minerii. Prin semnificația socială a temei, prin complexitatea problemelor puse, sarcina realizării artistice a filmului LUPENI necesita un efort deosebit, implica o mare răspundere. De unde și emoția mea cînd regizorul Mircea Drăgan mi-a propus rolul Ioanei. Personajul trebuia să ilustreze viața unei femei simple, care se transformă și se îmbogățește sufletește printre minerii dîrji ai Văii Jiului. Ioana, al cărei prototip trăiește și azi la Lupeni, dornică să-și întemeieze un cămin și să-și facă un rost alături de tînărul miner pe care îl iubește, se mărită cu el și vine în Valea Jiului. Vieții de mizerie pe care a cunoscut-o la ea în sat îi urmează viața aspră, grea și plină de primejdii a minerilor, așa cum era ea pe acele vremuri. Soțul Ioanei moare într-o catastrofă, datorită condițiilor inumane de lucru. De acum încolo Ioana va trebui să muncească din greu în mină ca să-și cîștige pîinea necesară ei și copilului. Sînt suferințe care lasă urme adînci nu numai pe față dar și în sufletul ei.

Ea-și regăsește fericirea alături de un muncitor, un revoluționar cu suflet mare, Petre Letean. Prin el începe să cunoască lupta plină de dăruire de sine a comuniștilor, a muncitorilor revoluționari. Dar încă o dată soarta o lovește nemilos.

În eroica grevă din vara anului 1929, ale cărei imagini impresionante constituie după mine o mare reușită a filmului, Letean este împușcat.

Dar, cu tot deznodămîntul tragic, sfîrșitul filmului este pătruns de un optimism viguros. Sîngele luptătorilor de la Lupeni nu s-a vărsat în zadar. Ioanei îi este dat să trăiască triumful cauzei pentru care a căzut soțul ei, să vadă Valea Jiului transformîndu-se dintr-o Vale a plîngerii într-o Vale a bucuriei.

Pentru mine este o mare satisfacție de a fi avut prilejul să dau viață personajului Ioanei.

Lica Gheorghiu


Erupția


Lupeni 29


Soldați fără uniformă



Chipul ei moral mi-a inspirat pasiune pentru a-l întruchipa, căutînd să mă identific cît mai mult cu rolul. Un mare stimulent a fost pentru mine modul remarcabil de interpretare al valoroșilor noștri actori: Ștefan Ciubotărașu, Colea Răutu, Gheorghe Calboreanu și ceilalți. Toți realizează creații minunate pe care, sînt sigură, spectatorii le vor aprecia.

Vreau să subliniez de asemenea faptul că întreaga echipă de actori s-a încadrat în spiritul general al scenariului, imprimat de regizorul Mircea Drăgan, căruia îi sînt caracteristice o concepție clară, un mod organizat de lucru, o îndrumare precisă a actorului spre un stil de joc sobru și firesc. Merită relevată de asemenea munca pasionată a operatorului șef al filmului — Aurel Samson. De asemenea aș vrea să menționez masa de actori anonimi — mineri din Valea Jiului, care s-au încadrat cu entuziasm în munca colectivului nostru, dînd filmului o puternică amprentă de autenticitate.

Acum, după o muncă intensă, urmăresc cu emoție, alături de colegii mei, reacția spectatorilor. Publicul va judeca dacă și în ce măsură noi am știut să dăm acestei teme minunate reflectarea artistică pe care o merită.

În filmul TUDOR VLADIMIRESCU am fost distribuită într-un rol cu totul diferit: al Aristiței Glogoveanu, femeie instruită și sensibilă, dar plină de contradicții. Ea înțelege forța personalității lui Tudor și superioritatea lui morală asupra tuturor celor din jur. Dar, Aristița nu-și poate birui prejudecățile și nu este în stare să se smulgă din mediul căruia îi aparține. Se înțelege că aici stilul interpretării a fost altul, legat de caracterul specific al personajului.

Ce filme străine v-au reținut atenția în ultimul timp?

Printre filmele străine aș remarca, printre altele, deși nu toate aceste filme au merite egale: NOUĂ ZILE DINTR-UN AN, COPILĂRIA LUI IVAN, DIVORȚ ITALIAN, ABSENȚĂ ÎNDELUNGATĂ, DRUMUL SPRE ÎNALTA SOCIETATE, BĂTRÎNUL ȘI MAREA și altele.

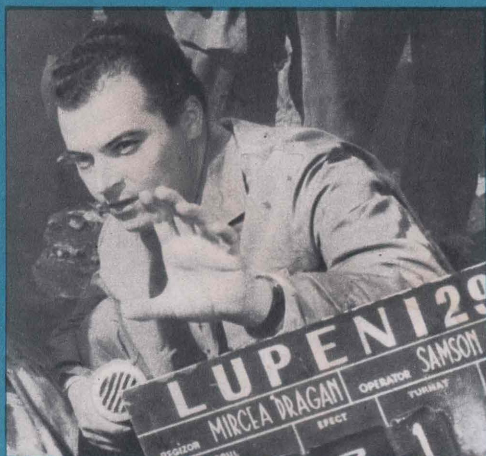
La Festivalul de la Cannes 1962 am văzut numeroși interpreți buni, stăpîni pe toate tainele meseriei. Amintesc dintre aceștia pe Sophia Loren, Mell Ferrer, Charles Boyer, Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Lev Niculin.

Ce proiecte de viitor aveți?

Nouă, lucrătorilor cinematografiei romînești, ne revine sarcina de onoare de a oglindi pe ecran marile prefaceri din țara noastră, chipul omului nou, constructor însuflețit al socialismului.

Dorința mea este de a interpreta și în viitor roluri în filme cu o tematică și un conținut bogat în idei.

(Reprodus din „Contemporanul" nr. 853/1963)



CUM IMI LUCREZ FILMELE



MIRCEA DRĂGAN

S-a născut la 3 octombrie 1932, la Gura Ocniței, lîngă Tîrgoviște. Urmează cursurile liceului „Sfîntul Sava" din București. În 1951 intră la Institutul de artă teatrală și cinematografică „I.L. Caragiale", clasa de regie. Termină studiile în 1955, an cînd realizează și filmul de diplomă În vreme de război, după nuvela lui I.L. Caragiale. Înainte de a se afirma ca regizor, Mircea Drăgan s-a făcut cunoscut ca ziarist. În ultimii doi ani de facultate a lucrat ca redactor la revista „Contemporanul", la rubrica de film. Lucrează apoi în cadrul studioului „București", unde realizează în 1957 primul film de lung metraj, Dincolo de brazi, a cărui regie o semnează împreună cu Mihai Iacob. În anul 1960 este regizorul filmului Setea, ecranizare după romanul cu același nume al lui Titus Popovici. Cu acest film, Mircea Drăgan cucerește Medalia de argint la Festivalul internațional de la Moscova din 1961. În 1962 realizează ampla evocare cinematografică Lupeni 29. În prezent Mircea Drăgan pregătește filmările pentru Neamul Șoimăreștilor, ecranizare a cunoscutului roman istoric al lui Mihail Sadoveanu.

1. Ce ne puteți spune despre filmul pe care îl pregătiți?
2. Cum vă lucrați filmele? Colaborați cu scriitorii sau sînteți autor? Cum alegeți actorii? (Folosiți neprofesioniști?) Metoda de lucru cu actorii și colaboratorii. Cum pregătiți structura (forma) plastică a filmului? (Faceți schițe personal sau cu ajutorul unui pictor?)
3. Cum priviți raporturile cu publicul (raportul operă de artă — spectator)? Despre succes, gust artistic, educație estetică etc.

Publicăm alăturat răspunsurile.

Doresc de multă vreme să realizez un film după cunoscutul roman al lui Mihail Sadoveanu, *Neamul Șoimăreștilor*. Îndrăgostit de personajele, acțiunea și de parfumul romantic al cărții încă de pe băncile școlii, aș vrea să fac un film la înălțimea aprecierii de care se bucură în sînul poporului nostru opera marelui Sadoveanu. Va fi o montare de mare anvergură, un film dinamic, spectaculos, care, bucurîndu-se de privilegiul de a fi turnat color și în cinemascop, va fixa pe peliculă bogăția poetică a peisajului moldovenesc. Deși construit după legile filmului romantic de aventuri, *Neamul Șoimăreștilor* va releva, la fel ca și romanul, un puternic și semnificativ conflict social.

Cred că relația scriitor-regizor este coordonata principală și hotărîtoare pentru reușita unui film. Am ajuns la concluzia, în ce mă privește, că cele mai bune rezultate le-am obținut în cazul colaborării efective cu scriitorul. Munca mea de coautor la scenariul LUPENI, alături de scriitorii Nicolae Țic și Eugen Mandric s-a concretizat în primul rînd prin obținerea unității perfecte de viziune asupra viitorului film, ajungîndu-se pînă acolo încît fiecare dintre noi știam cu precizune încă înainte de a scrie primul rînd al scenariului care vor fi locurile de filmare, cunoșteam majoritatea interpreților, cum vor arăta decorurile, care va fi ritmul general și ritmul fiecărei părți a filmului etc.

Asta nu înseamnă că alte forme de colaborare nu sînt bune. Am avut relații de colaborare excepționale cu Titus Popovici la realizarea scenariului și a filmului *Setea*, sau cu Alexandru Struțeanu și Constantin Mitru la munca pentru ecranizarea romanului *Neamul Șoimăreștilor*, fără a fi coautor. Principalul rămîne — și într-un caz și în altul — colaborarea, înțelegerea, acordarea viziunii asupra filmului a scriitorului și regizorului.

Problemele distribuției în general sînt numeroase și foarte grele. De cele mai multe ori eu încep realizarea filmului cu distribuția. Adică înainte de a începe efectiv lucrul la scenariu sau la scenariul

regizoral, mă gîndesc la interpreţii care vor da viaţă pe ecran personajelor care evoluează în film. Aceasta în primul rînd pentru că nu are rost să concepi un personaj, să-l construieşti în minte şi să te trezeşti mai tîrziu, în pragul realizării, că nu găseşti un actor care să-i semene şi să-l facă viabil. În al doilea rînd, pentru că, ştiind actorii care vor juca, cunoscîndu-le însuşirile fizice şi psihice, gradul de sensibilitate şi puterea de atracţie asupra publicului, poţi aduce personajul mai aproape de interpret cu scopul final de a transmite cît mai emoţionant şi mai vibrant ideea propusă. Folosesc şi profesionişti şi neprofesionişti. Dacă nu au mai jucat pînă atunci în film, şi actorii şi neprofesioniştii trebuie să parcurgă cam acelaşi drum spre rol, bineînţeles pornind de la starturi diferite. Actorul trebuie să se debaraseze de convenţionalismul teatral pentru a ajunge la simplitate, iar interpretul neprofesionist trebuie să cîştige acele elemente care să-l ducă de la simplism, de la comportarea naturalistă la simplitatea artistică, adică în acelaşi punct pretins cu atîta exigenţă de arta cinematografică.

În ceea ce priveşte munca cu actorii, caut să fac cît mai multe repetiţii. Înainte de aceasta, mai ales celor care au roluri de întindere, le creez un bagaj de cunoştinţe necesar muncii la repetiţii şi la filmare. Astfel, în afara lecturii scenariilor, cărţilor şi documentelor, organizez scurte călătorii de documentare şi discuţii la locurile de filmare şi la acelea care au contingenţă cu faptele şi ideile cuprinse în scenariu. Atît pe actori cît şi pe ceilalţi colaboratori principali îi consider coautori ai filmului şi în consecinţă ei participă la toate etapele de pregătire şi de realizare — de la repetiţii pînă la vizionarea şi discutarea materialului, de la filmare pînă la montaj şi sonorizare.

Cadrul cinematografic este principalul intermediu între cineast şi spectator, mijlocul de expresie cel mai important al filmului şi de aceea trebuie să i se acorde o atenţie deosebită pe tot parcursul filmării. Dar regizorul este o persoană fizică obişnuită care pe durata mare a filmării nu are totdeauna harul „inspiraţiei", nu-şi poate planifica buna dispoziţie creatoare, aşa cum este obligat de producţie să turneze un număr anumit de metri utili zilnic. Pentru a evita surprizele, improvizaţia şi bîjbîiala pe platou am aplicat pînă acum la foarte multe secvenţe ale filmelor la care am lucrat metoda cadrajelor. Ce este această metodă? Împreună cu operatorul şi pictorul scenograf, regizorul discută concepţia sa asupra fiecărei părţi a fiecărui cadru din scenariul regizoral. Apoi pictorul scenograf desenează fiecare cadru, aşa cum ar trebui să arate în film. Aceste desene sînt apoi din nou discutate, corijate şi redesenate dacă e cazul. Operatorul de cameră, regizorul secund, secretara de platou şi toţi ceilalţi factori care realizează concret cadrul ştiu astfel ce au de făcut, iar regizorul vine pe platou cu o concepţie concretizată deja, care îl scuteşte de ezitări, de improvizaţii etc. Cadrajele acestea nu sînt nicidecum obligatorii. Dacă pe platou regizorul găseşte o altă rezolvare sau operatorul soluţionează în alt mod decît cel din desene, se aplică imediat noua variantă. Cu o condiţie însă: să fie mai bună noua rezolvare decît cea concepută anterior. Noi am aplicat de multe ori cu succes această metodă, atît la *Setea* cît şi la *Lupeni*. Pentru mine şi pentru operatorul Aurel Samson, autorul imaginii acestor filme, desenele lui Liviu Popa ne-au fost de multe ori de un real folos.

Un film oricît de bun ar fi nu poate constitui un succes cinematografic fără a fi văzut de spectatori. Filmul e o artă de mase şi spectatorii îi dau dimensiunea care-l împlineşte şi-l face să-şi atingă sau nu scopul pentru care a fost creat. Cred că un film trebuie să fie construit în aşa fel încît să transmită ideile şi concepţia autorilor săi într-un mod spectacular, adică să fie un spectacol cinematografic, nu un articol de fond filmat sau orice altceva cinematografizat. Am crezut şi cred în continuare că gustul publicului nostru nu este cîtuşi de puţin scăzut. Dimpotrivă. Succesul marilor filme a dovedit nivelul înalt al spectatorilor noştri. Succesul de casă al unor filme slabe nu dovedeşte nimic altceva decît dorinţa publicului de a vedea un gen sau altul de care are nevoie, dragostea lui pentru interpret sau pur şi simplu nevoia de relaxare. Bunul gust cinematografic s-a format mult mai uşor decît gustul oricărui alt gen de artă, pentru că filme sînt multe şi multe foarte bune iar frecvenţa spectatorilor la cinematograf este covîrşitoare faţă de teatru, balet, operă, ş.a.m.d. Prin filmele noastre trebuie să *ridicăm* acest nivel, nu să-l *formăm*, pentru că el este în general format. Publicul are mereu de învăţat de la filmele bune — de asta iubeşte atît de mult spectacolul de cinema — dar şi realizatorii au de învăţat mereu de la public. Şi e firesc să fie aşa, doar pentru spectatori se fac filmele şi încă nu am văzut pînă acum un cineast care să se bucure că filmul său nu a avut succes... de public!



Lupeni 29



Setea


Dincolo de brazi

CU Giuseppe DE SANTIS LA MINUS 30°

Corespondență din Moscova


Giuseppe de Santis și Tatiana Samoilova

„Gabrielli pășește peste cîmpii înzăpezite... Totul în jur e alb, numai în suflet e o întunecime fără margini... Și o dată cu zăpada, în ochi, în gură, pe sub paltonul numai găuri, pătrunde frigul stepei... Un om pășește peste spații și nu vede nimic în jur, se ferește de semenii lui, de sate și de jandarmi..."

Citeam aceste rînduri din scenariul filmului Ei merg spre răsărit și vedeam aievea secvența ce se turna în apropiere de Moscova, pe un uriaș platou natural bătut de vînturi, peste care zăpada se așternea din belșug.

Cu toate că filmul pe care vi-l prezint în aceste cîteva rînduri mai are de parcurs un drum destul de lung pînă să ajungă pe ecrane, respectînd ordinea din scenariu voi începe cu... titlurile.

Așadar — lumina!...

EI MERG SPRE RĂSĂRIT
coproducție sovieto-italiană

Scenariul: Serghei Smirnov, Enio de Conncini, Giuseppe de Santis.

Regia: Giuseppe de Santis.

Imaginea: Antonio Secchi și V. Hovanskaia.

În rolurile principale: Raffaele Pizu, Tatiana Samoilova, Serghei Lukianov, Jana Prohorenko.

Spre „surpriza" moscoviților, iarna aceasta a fost foarte friguroasă... Termometrul se juca adesea prin jurul cifrei „— 30". Meridionalul de Santis se bucura din toată inima că a găsit, nu departe de capitala sovietică, exterioarele indicate în scenariu. În fiecare dimineață la ora 9 începea filmarea.

— Nu vă voi povesti subiectul filmului... Nu-mi place niciodată s-o fac. Aceasta a fost prima mărturisire a lui „Peppe", cum îl numesc cu multă simpatie pe regizor colaboratorii lui sovietici și italieni. Singurul lucru pe care pot să vi-l spun, pentru ca cititorii să înțeleagă tema filmului, e că aș vrea să înfățișez drama poporului italian, a oamenilor din armata a 8-a italiană care s-au trezit aruncați de soartă departe de țara lor. Aș vrea să vorbesc oamenilor...

— Toată lumea e gata?... Atenție, la locurile dumneavoastră!

Comanda imperativă a asistentului de regie întrerupe convorbirea pe care, sper, voi avea posibilitatea s-o continui.

Dar spre norocul meu îl văd lîngă travelling pe Raffaele Pizu care în scena aceasta e liber. Mă prezint și intrăm în vorbă. Volubilitatea interlocutorului este plăcută pentru reporter.

— De 15 ani joc pe scenă și la televiziunea din Roma și Milano. Întîlnirea cu de Santis este și primul meu mare rol în cinematografie. Îl înțeleg foarte bine pe Gabrielli. Drama personajului pe care-l interpretez a fost drama multor italieni, a multor oameni cinstiți. Iarna rusească mă ajută foarte mult să intru în pielea personajului, să sezisez toate nuanțele rolului, să mă bucur de întîlnirea cu o simplă fată din Rusia care a putut vedea în Gabrielli OMUL. Se pare că în cariera mea actoricească prezența sovietică joacă un rol important. Primul rol în teatru l-am interpretat în piesa lui Konstantin Simonov „Chestiunea rusă". Sper că și această întîlnire îmi va produce o mare bucurie sufletească și doresc din toată inima ca viitorii spectatori să poată spune că l-au mai văzut undeva pe eroul meu...

Filmările continuă... Spre necazul echipei, vîntul a încetat brusc în mijlocul filmării. Dar în cîteva secunde încep să acționeze motoarele de avion și totul reintră în... normal.

— Turnat doi, cadrul 804... Clacheta intră din nou în funcțiune... Aparatul panoramează pe drumul pustiu unde zac neputincioase tancurile fasciste, unde stîlpii de telegraf ciuntiți, cu sîrmele lor rupte par niște note aruncate în dezordine pe portativul războiului... Da, aici războiul a pus stăpînire pe toate...

Înserarea a oprit filmările. Se pare că a fost o zi rodnică și că numărul de metri utili îi mulțumește pe toți. De Santis își scoate șuba, face cîteva mișcări de încălzire și dialogul continuă.

— Ne vorbeați despre mesajul filmului dumneavoastră...

— Aș vrea să înfățișez oamenilor întreaga tragedie ce s-a petrecut aci, pe cîmpiile Rusiei, și aș dori ca oamenii să înțeleagă. În aceste momente este foarte important ca toți oamenii să se înțeleagă între ei, cu toate că unii „isteți" se străduiesc să dovedească contrariul. Drumul pe care vor să ne îndemne ei să mergem este foarte periculos și noi trebuie să-l evităm, pentru ca niciodată să nu mai fie nevoie să-l parcurgem în sens invers, pentru ca niciodată oameni ca Gabrielli să nu treacă prin clipele trăite de el.

Și de această dată discuția trebuie întreruptă... Mîine e o zi grea. Au venit cele aproape 1000 de costume pentru figuranți, operatorii au de propus cîteva mici schimbări, De Santis vrea să mai repete cu Tatiana Samoilova și Raffaelle Pizu, așa că reporterul își părăsește interlocutorii în nădejdea că înainte de întîlnirea pe ecrane îi va revedea pe platourile de filmare ale „Mosfilmului".

Un explorator polar? Nu, Giuseppe de Santis filmează într-un decor autentic iarna rusească

AL. STARK

Date biografice — puţine: a jucat în cîteva teatre din provincie, fără a avea o pregătire scenică specială. „Pe atunci interpretam intuitiv, nu înţelegeam întotdeauna ce fac", mărturisea cîndva Smoktunovski, actorul subtil şi rafinat de astăzi.

Pînă a ajunge să susţină strălucit pe scena Teatrului Mare din Leningrad complicata partitură dostoievskiană — cneazul Mîşkin din „Idiotul" — actorul a depus o muncă intelectuală perseverentă şi multilaterală, luîndu-şi în ajutor diverse domenii ale artei. Pictura, de pildă. „De la Vrubel, în deosebi, am învăţat o mulţime de lucruri. Chiar şi gestul", declară artistul studios şi receptiv, care avea să cuprindă apoi, cu uimitoare profunzime, o variată gamă de roluri.

Iată-l în Farber, din filmul *Soldaţii*. Prima apariţie cinematografică a lui Smoktunovski, datînd din 1956. Un ostaş simplu, timid, un om care are pudoarea vorbelor şi a faptelor. Prezenţa lui e modestă, aparent lipsită de personalitate pentru cei care nu ştiu să vadă dincolo de înfăţişarea obişnuită, sufletul avîntat, generos, al eroului. El îşi va da viaţa pentru apărarea patriei cu aceeaşi



SMOKTUNOVSKI



simplitate şi modestie cu care a trăit printre camarazii săi. Nu-l poţi uita pe Farber — Smoktunovski în momentul cînd, cu o delicateţe sublimă, îşi înfrînge strigătul de moarte pentru a nu-l tulbura în luptă pe tovarăşul său. Personajul interpretat de Smoktunovski avea ceva din eroul „Zvăpăiatei" de Cehov; în el răsuna tema generoasă a literaturii clasice ruse, „sublimul în cotidian".

Şi apoi, un rol aparent diferit, Sabinin, conducătorul expediţiei geologice din filmul lui Kalatozov *Scrisoare neexpediată*. O personalitate puternică, întreprinzătoare, ce mobilizează colectivul într-o acţiune eroică, plină de riscuri: traversarea taigalei în flăcări. Sabinin e dîrz, voluntar, şi totuşi chipul cu trăsături energice, ascuţite, lasă să se strävadă zîmbetul delicat, sensibilitatea, poezia sufletească ce-i caracterizează pe eroii interpretaţi de Inokenti. Seara, în cortul înzăpezit, conducătorul expediţiei scrie acasă. Cîtă căldură omenească răsună în glasul lui Smoktunovski! Monologul e lung, mai mult o continuare cu voce tare a gîndului scris, şi totuşi el cucereşte o sală întreagă. Ca şi ochiul, ochiul acela imens, pătrunzător, fierbinte, din finalul filmului, ce întîrzie să se închidă, supravieţuind parcă obrazului îngheţat, fără suflare. Tot ce a încercat regizorul, într-o suită de întîmplări tragice, să demonstreze: voinţa, eroismul omului sovietic, concentrează actorul într-o privire fixă, zguduitoare expresie dramatică.

Spectatorii romîni n-au avut încă prilejul să-l vadă pe Smoktunovski într-o altă realizare însemnată a sa, Ghenadii, în ecranizarea cărţii „Anotimpuri" de Vera Panova. Şi-l amintesc însă, desigur, în rolul restrîns ca proporţii, dar încărcat de umanitate, al învăţătorului din scurta povestire cinematografică apărută în 1960 pe ecranele noastre *Din toamnă pînă-n primăvară*.

Şi în sfîrşit Ilia Kulikov, inteligentul şi originalul personaj al lui Mihail Romm din *Nouă zile dintr-un an*. Smoktunovski reuşeşte să intuiască şi aici lirismul eroului, de data aceasta prudent mascat sub paradoxuri strălucitoare, sarcastice, voit cinice. Faţă de prietenul său, plin de devoţiune şi patetism, Kulikov pare o reacţie, un antipod. Totuşi, între ironia batjocoritoare la adresa conformismului şi ignoranţei şi acea replică înfiorată de respect şi de admiraţie faţă de om: „Dacă toţi ar fi Gusevi!", rostită în final, nu e nici o contradicţie, ne demonstrează subtilul interpret al complexităţii eroului. Caracterul abstract al unor replici rostite de Kulikov capătă în interpretarea lui Smoktunovski formă, culoare şi de aceea, forţă de convingere. Mărturisim că rareori un actor ne-a impresionat mai profund, printr-o totală lipsă de artificii, printr-o eleganţă spirituală sobră, ca acest tînăr creator sovietic pe care sîntem nerăbdători să-l revedem întruchipîndu-l pe Mozart din mica piesă dramatică a lui Puşkin, recent ecranizată la studiourile din Riga „Mozart şi Salieri". Dar mai ales, dînd viaţă pe ecran (încununare — poate — a căutărilor sale artistice) nefericitului prinţ al Danemarcei, Hamlet, în noua versiune a lui Kozinţev.

....noutăți din cinematografia....



Corespondență din Sofia de IVAN STOIANOVICI



Regizorul Ranghel Vîlceanov ca interpret alături de Anna Prucnal în filmul O întîmplare de necrezut

De cîțiva ani activitatea organelor de contrainformații, acțiunile palpitante, revolverele și telegramele cifrate aprind imaginația regizorilor. Și în anul 1963 cinematografia bulgară se va îmbogăți cu două filme polițiste care vor completa diversitatea tematică a studioului nostru. Alături de vechiul „criminalist" Anton Marinovici și filmul său Dintele de aur *se află un „novice", Ghencio Ghencev cu* Întîlnire pe malul liniștit.

Ancheta, *un film în regia lui Kiril Ilincev, întreprinde un interesant studiu psihologic al tineretului contemporan. Cu toată interpretarea talentată a actorului Ivan Andonov, filmul e puțin greoi din pricina deselor retrospective și a structurii psihologice complicate a eroului principal.*

Cînd într-un film se adună cei mai cunoscuți comici, succesul e dinainte asigurat. O întîmplare de necrezut *are ca scenarist pe cunoscutul scriitor satiric bulgar Radov Ralin; regizor este Vladimir Iancev, care pînă acum a realizat aproape toate comediile cinematografice bulgare. În rolurile principale apar „așii" teatrului satiric și de estradă: Gheorghi Kaloiancev, Gheorghi Popov, Pencio Petrov, Neicio Popov. Și două surprize: rolul principal e susținut de regizorul Ranghel Vîlceanov (realizatorul filmului* Soare și umbră*); în al doilea rol principal apare însuși scenaristul Radov Ralin.*

Pentru micii spectatori, scenaristul Anastas Pavlov a scris Căpitanul, *iar regizorul Dimităr Petrov a plecat în munți cu o echipă de băiețandri ca să filmeze. Problemele prieteniei, romantismul, bucuriile și grijile tinerilor de astăzi și-au găsit o expresie fericită în acest film.*

Se înțelege că și tema istorică își are locul în producția de filme a acestui an. De multă vreme cinematografia bulgară nu și-a pus probleme atît de grele ca cele din filmele Tutunul, Kaloian, Legenda lui Paisie.

Filmul Tutunul, *realizat după popularul roman al lui Dimităr Dimov, cuprinde evenimentele anilor 1930 pînă la instaurarea puterii populare în Bulgaria. Este povestea tragică a frumoasei Irina care piere otrăvită de „lumea bună" a tutunului.*

Anul trecut în toată țara s-a serbat aniversarea a 200 ani de la scrierea primei istorii slavo-bulgare. Despre marea operă a călugărului Paisie, autorul istoriei, ne vorbește și filmul lui Ștefan Sărceadjiev lucrat după scenariul lui Părvan Ștefanov și Nadejda Dragova, intitulat Legenda lui Paisie. *Meritul filmului constă în faptul că îl scoate pe călugărul Paisie (artistul Viktor Danceko) din chilia întunecoasă a mînăstirii, îl dezbracă de rasa neagră și-l transformă într-un deșteptător al conștiinței naționale, într-un revoluționar al vremii sale.*

Pentru întîia oară creatorii bulgari de filme se cufundă în evul mediu. Ei scot de acolo un Kaloian *care a domnit pe la sfîrșitul secolului XII și începutul secolului XIII, un țar inteligent, pașnic și în același timp viteaz, care a lăsat o urmă luminoasă în istoria poporului bulgar. Comploturile boierilor și intrigile de la curte, lupta împotriva influenței bizantine, întîlnirile cu cruciații lui Baldwin de Flandra, iată elementele principale ale filmului istoric, colorat, început de regretatul regizor Dako Dakovski și terminat după moartea sa de Iuri Arnandov. Autorii scenariului sînt Anton Dancev, Dimităr Mantov și Dako Dakovski, iar în rolul lui Kaloian debutează tînărul artist Vasili Stoicev.*

Acestea sînt — pe scurt — noutățile din cinematografia bulgară. Tabloul nu este strălucit, dar nici rău. Pur și simplu cinematografia bulgară a lăsat în urma sa încă un an de creație și cu aceasta începe o nouă treaptă pe scara dezvoltării sale.

....BULGARĂ....

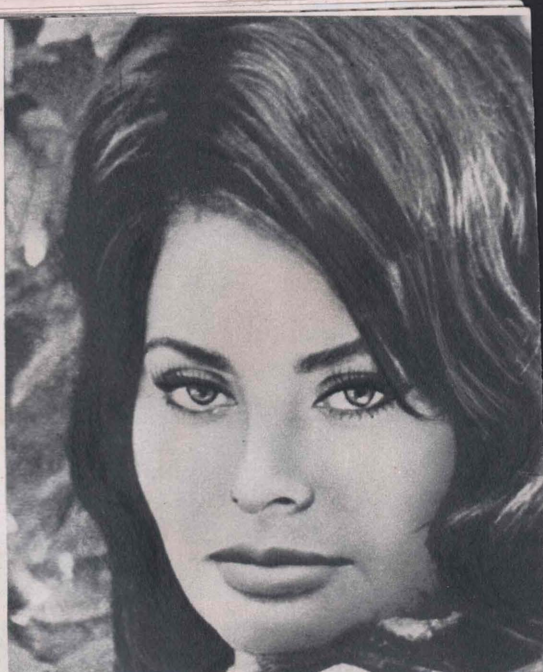
V-O PREZENTĂM PE

SOPHIA LOREN

O fată modestă care visa să devină învăţătoare, să se căsătorească şi să aibă copii, îndemnată de ambiţia mamei sale, se prezintă la un concurs de frumuseţe şi e declarată „prinţesa mării napolitane". Cariera cinematografică a Sophiei Loren, născută în 1934, începe cu un film documentar, Sub mările Africii (1952). Regizorul o aduce pe o ambarcaţiune în mijlocul Mării Roşii şi îi comandă scurt: „Atenţie, sări! Filmăm!" Dar Sophia nu înotase în viaţa ei. A învăţat într-o singură zi, sub privirile admirative ale întregii echipe. După cîteva luni cîştigă premiul la un concurs de nataţie.

Primul ei succes internaţional: Caruselul napolitan, prezentat la Londra în 1954. Rolul e mic, dar tînăra napolitană atrage atenţia asupra sa, stîrnind rivalitatea vedetei filmului, Gina Lollobrigida.

După cîteva pelicule comerciale, lipsite de importanţă, actriţa realizează în regia lui Vittorio de Sica personajul unei meridionale spontane, pline de haz, o pizzaiola (plăcintăreasă), în comedia prezentată cu succes la Cannes în 1955, Aurul Neapolelui. Cu Frumoasa morăriţă, Fata fluviului şi mai ales Pîine, dragoste şi aşa mai departe ea continuă seria acestor atrăgătoare personaje populare. Studiourile italiene şi cele străine o folosesc însă mai mult pentru roluri comerciale, încărcate de erotism: Sub semnul Venerei, Norocul de a fi femeie, Nopţile Cleopatrei şi multe altele. E păcat că Sophia acceptă asemenea roluri deşi preferinţele ei merg spre personajele complexe cu un univers sufletesc bogat, ca eroina din Cheia (un fel de Cabirie plină de dramatism) sau O astfel de femeie.





S-a făcut o ostentativă publicitate asupra farmecului fizic al Sophiei şi asupra vieţii ei intime. Dar pînă şi cele mai avide de senzaţional reviste burgheze n-au putut să nu recunoască talentul actriţei, capabilă în egală măsură să interpreteze o comedie populară: Madame Sans-Gêne sau o dramă clasică: Cidul. În orice gen de film, Sophia Loren e autentică, vibrantă, de o pregnantă personalitate. Încă din 1957 cînd turna în Spania, în regia cunoscutului cineast american Stanley Kramer Orgoliu şi pasiune, partenerul ei, Cary Grant, declara: „Sophia va deveni una dintre cele mai mari actriţe de film. E capabilă de o excepţională concentrare asupra muncii, semnul înaltei clase actoriceşti. Ea face simplu lucrurile cele mai complicate. Munceşte cu naturaleţe ca odinioară Garbo şi Rudolf Valentino". Primul ei contact cu Hollywoodul e însă un eşec: Patima de sub ulmi (cu Tony Perkins); filmează apoi cu mult succes alături de Anthony Quinn Orhideea neagră, pentru care primeşte la Veneţia în 1958 premiul pentru cea mai bună interpretare feminină.

În 1960 turnează tot la Hollywood un western în regia lui George Cukor, Diavoliţa în maieu roz, cu prilejul căruia îl întîlneşte ca partener pe... Ramon Novarro, iar apoi, la Londra, Milionara, după Bernard Shaw.

O actriţă sensibilă, instruită, care iubeşte muzica (Bach, Mozart) pictura (Goya, Cezanne) şi în deosebi literatura: Cehov, Moravia, O'Neill, Dante. Aceste amănunte explică evoluţia tinerei actriţe care, nelăsîndu-se atrasă de o publicitate ieftină, munceşte cu sîrguinţă să-şi perfecţioneze mijloacele de creaţie. Şi a reuşit. Ultimele ei filme (fragmentul Loteria, datorat lui de Sica, din Boccaccio '70, A treia dimensiune şi Sechestraţii din Altona (după piesa lui Sartre) sînt o confirmare. Încununarea o capătă însă cu Ciociara.

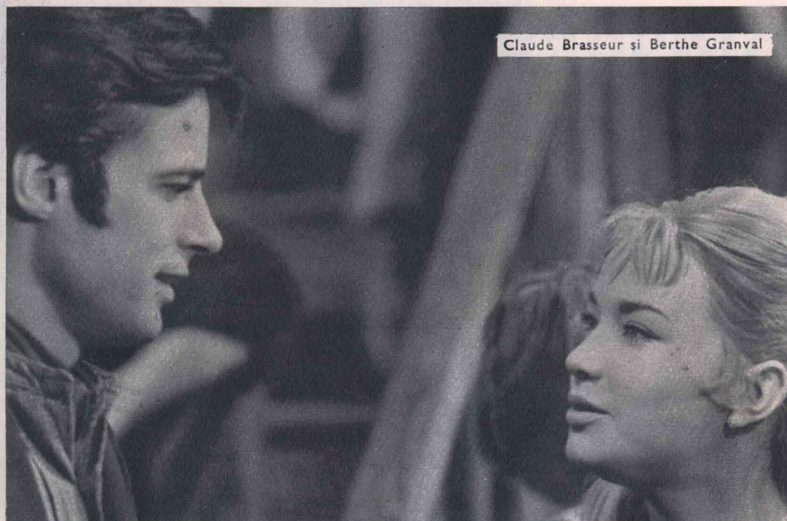
Chipul zguduitor al femeii italiene care trăieşte întreaga odisee a războiului, maturizîndu-se de-a lungul grelelor încercări, a fost reînviat din paginile cărţii lui Moravia de către o mare tragediană. Pentru realizarea acestui rol, la Cannes, în 1962, Burt Lancaster îi înmînează actriţei premiul „Oscar".

Planuri? O comedie cu celebrul actor englez din Bufonul regelui Dany Kaye, după care va pleca la Londra să filmeze Morflauders. În noul film al lui Visconti va fi Călugăriţa din Monza, apoi un personaj din piesa lui Achard, Idiotul şi, în regia lui de Sica, va interpreta un triplu rol în Trei femei.

Napolitana a cîştigat publicul din lumea întreagă. În fiecare lună primeşte de la admiratorii ei cîte 5—6.000 de scrisori.

Un sicilian i-a jurat că o va răpi într-o zi. Sperăm că nu se va ţine de cuvînt!




Claude Brasseur şi Berthe Granval

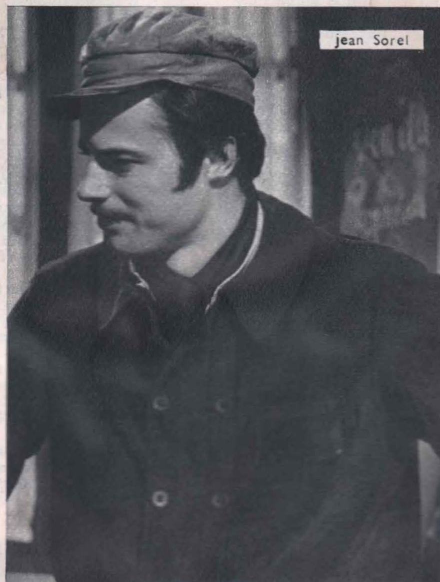
LA
HUNIA-FILM
SE TURNEAZĂ
GERMINAL

În nordul Ungariei, în regiunea carboniferă Tatabanya a apărut o nouă aşezare. Pare neverosimilă această aşezare din secolul al XIX-lea, cu casele ei mizere, în mijlocul acestei regiuni industriale, unde totul este nou, modern.

Nici stilul noii aşezări nu se încadrează în cel al arhitecturii maghiare, iar numele său este absolut străin urechilor localnicilor. E vorba despre satul minier Montson, devenit cunoscut o dată cu apariţia romanului „Germinal" al lui Emile Zola şi care nu va dăinui decît în perioada în care se vor filma exterioarele.

•

Germinal este prima coproducţie maghiaro-franceză. Filmările au început încă din luna octombrie sub conducerea regizorului francez Yves Allegret. Colaborarea în spirit creator în care se desfăşoară filmările, talentul lui Yves Allegret şi al echipei alese de el constituie o garanţie a reuşitei acestei ecranizări, după una din cele mai importante lucrări ale lui Zola.


Jean Sorel

Pe străzile Budapestei cîţiva străini vorbind limba franceză sînt solicitaţi pentru autografe.

Actorul Jean Sorel zîmbeşte amabil, răspunzînd întrebărilor.

— Filmez doar de trei ani şi recunosc că nu m-am pregătit pentru această carieră. Plănuisem să devin ziarist. Regizorul Alberto Latuada m-a invitat odată să filmez şi aşa am devenit actor.

Alături o zărim pe Berthe Granval. Tînăra actriţă, pe care în prima clipă o confunzi cu Marina Vlady, o va interpreta pe Catherine Maheu în coproducţia maghiaro-franceză *Germinal*, după romanul lui Emile Zola.

O altă cunoştinţă pe care o facem este aceea a fiului marelui actor francez Pierre Brasseur, Claude Brasseur, care, spre deosebire de Jean Sorel şi-a ales încă din fragedă tinereţe cariera de actor. A apărut pe scenele teatrelor Atelier şi Variété. În film a lucrat alături de Jean Gabin, Brigitte Bardot, Roger Vadim, Pierre Renoir. Proiectează să joace într-un film alături de tatăl său.

•

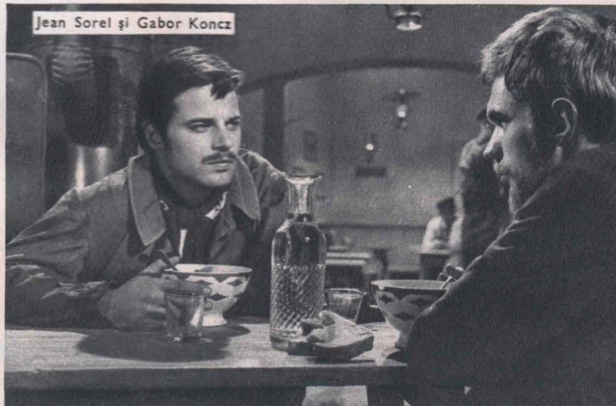
Studioul Hunia...

— Moi aussi... se aude din spatele unei uşi, o voce nesigură cu un pronunţat accent maghiar...

— Non madame! Moi aussi! De data aceasta accentul este perfect parizian.

În cameră două actriţe blonde. Actriţa maghiară Marian Krencsey şi actriţa franceză Michèle Cordoue repetă în limba franceză rolurile.

Într-o altă încăpere, directorul de producţie Lajos Ovari discută cu regizorul Yves Allegret stadiul lucrărilor. Cei peste 500 de oameni necesari figuraţiei au şi fost angajaţi.


Jean Sorel şi Gabor Koncz

Brigitte Bardot



Repetatele declaraţii publicitare despre o iminentă retragere a Brigittei Bardot de pe arena cinematografică se dezmint categoric. Paginile presei occidentale sînt în ultima vreme acaparate de noile proiecte ale vedetei nr 1. a ecranului francez. Nimic de zis, numele autorilor şi regizorilor pomeniţi cu acest prilej inspiră încredere. Este vorba despre Alberto Moravia al cărui roman, „Dispreţul", va sta la baza filmului pe care-l pregăteşte regizorul Jean-Luc Godard. Acţiunea se petrece în lumea filmului şi are drept protagonişti un mare producător şi o celebră vedetă de cinema, interpretată, fireşte, de Brigitte Bardot. Celălalt rol ce i-a fost oferit este acela al Odettei de Crécy din cunoscuta operă a lui Marcel Proust „În căutarea timpului pierdut", transpusă pe ecran de către regizorul italian Luchino Visconti.

Doris Day o inlocuește pe Marilyn Monroe



Doris Day o va înlocui pe regretata actriţă Marilyn Monroe în filmul început de aceasta *Something's got to give* (*Ceva trebuie să se întîmple*), în regia lui Michael Gordon.

Cîntăreaţă cunoscută, Doris Day a cîştigat pentru anul 1962 şi titlul invidiat de „cea mai populară actriţă americană", deţinut pînă de curînd de strălucitoarea Elisabeth Taylor. Departe de a fi o frumuseţe, un prototip al sex-appealului, Doris Day este simpatizată de masele largi pentru că reprezintă imaginea fetei americane simple, spirituale şi prietenoase, a cărei viaţă particulară modestă nu dă loc la scandalurile şi cancanurile obişnuite vedetelor de peste ocean.

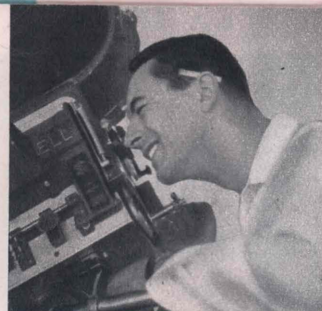


CE FILMĂM ÎN '63

mei vor fi marinarii din orașele portuare Livorno, Genua, Napoli și din porturile Siciliei.

Pietro Germi

În curînd voi începe lucrul la *Sedotta e abandonata (Sedusă și părăsită)* și... dar trebuie să vă părăsesc și eu acum... fără a putea să vă seduc cu alte noutăți. Nu pot, nici nu vreau să vă spun mai mult deocamdată. Secret!!! Ceea ce îmi doresc este ca viitorul film să reușească să vă... seducă.



Michelangelo Antonioni



Monica Vitti

Cîțiva dintre cei mai cunoscuți cineaști italieni mărturisesc planurile lor de creație pe 1963:

Michelangelo Antonioni

Pentru 1963 nici un program senzațional: acesta nu este de loc genul meu. Aș putea spune, doar, că am început activitatea noului an așa cum mi-am dorit: lucrînd. Încă de la jumătatea lunii ianuarie am început turnarea filmului *Celeste e verde (Albastru și verde)*. Va fi primul meu film în culori. Protagoniști principali: Anthony Perkins și Monica Vitti.

Renato Castellani

Pentru mine anul 1963 va fi în special anul filmului *Mare matto (Marea înfuriată)* și sper ca aceasta să fie, vorbind la figurat, suficient de „calmă" pentru echipa noastră. Filmul constituie un tablou picaresc al vieții matelotilor, oamenii cei mai modești, cei mai curajoși, totodată cei mai veseli și ironici. Eroii

Gina Lollobrigida

Mulți m-au întrebat unde îmi voi petrece cea mai mare parte a anului: în Italia sau în străinătate. Le răspund acum tuturor că cea mai bună casă mi se pare Studioul. Aș dori să pot locui aici douăsprezece luni dintr-un an... În aceste zile mă gîndesc ca o consolare la faptul că mi-am început noul an turnînd în filmul *Il disgelo (Dezghețul)*, un film la care, vă mărturisesc, țin foarte mult și în care gheața nu se va topi decît la modul metaforic.

Monica Vitti

Îmi doresc două lucruri pentru anul 1963: să lucrez și... să rîd. Dar să rîd nu numai în viața obișnuită, ci și în rolurile ce le voi avea, sau măcar în multe dintre acestea. Comedia a fost dintotdeauna una din aspirațiile mele. Și găsesc că pînă acum am interpretat destule roluri de dramă.

Îmi voi inaugura anul cinematografic cu *Celeste e verde (Albastru și verde)* noul film al lui Antonioni. Apoi voi turna în străinătate [redacted] alt film la care țin nespus de mult. Poate și pentru aceasta, poate și din superstiție... aș dori să nu-i divulg deocamdată titlul.

Apoi, în sfîrșit, mă voi bucura și eu... deoarece voi interpreta în continuare „o bucată comică" pentru televiziune și voi debuta imediat pe scenă... cu un „program internațional comic".

Dacă proiectele mele vor reuși, vom rîde desigur cu toții: atît spectatorii cît și interpreta!

Marcello Mastroianni

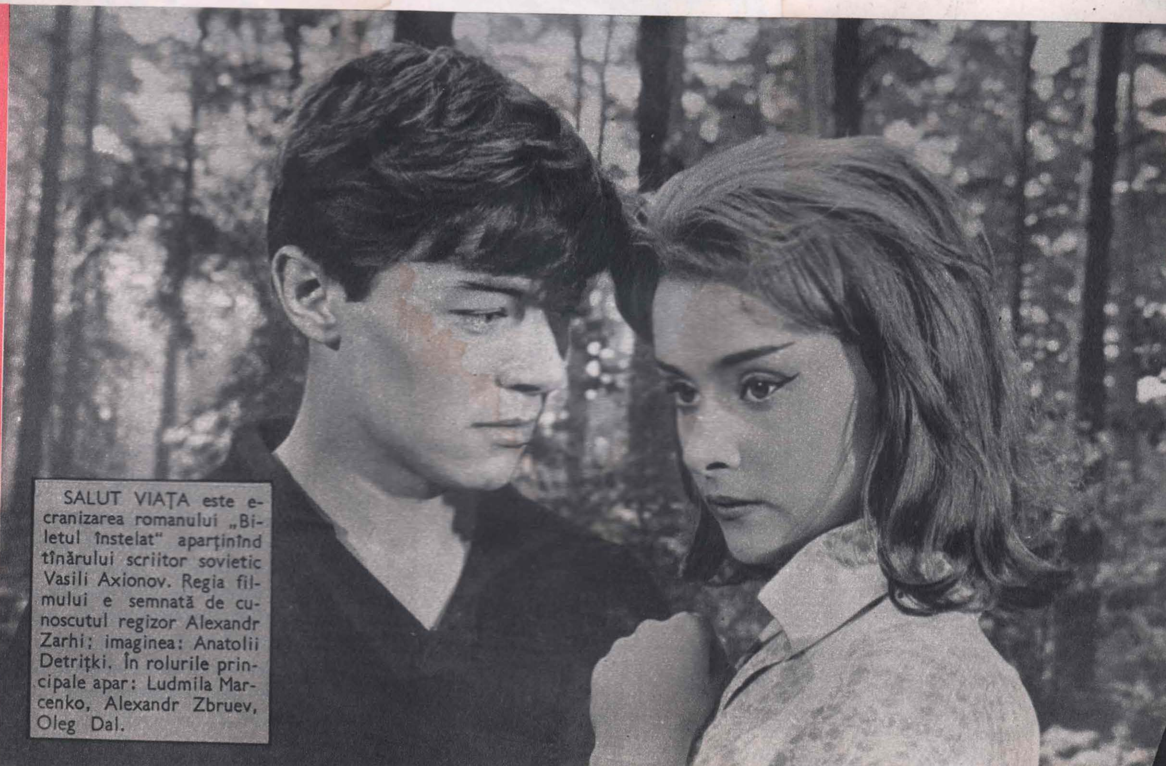
Am început anul cu noul film al regizorului Mario Monicelli *I compagni (Camarazii)*. După premiera noului film al lui Fellini, voi turna altul tot în regia lui.

Intenții, proiecte, dorințe, vise? Sînt prea multe și eu prea modest pentru a le cuprinde pe toate într-o listă publică. Nici nu aș ști de altfel ce să adaug acum mai întîi...

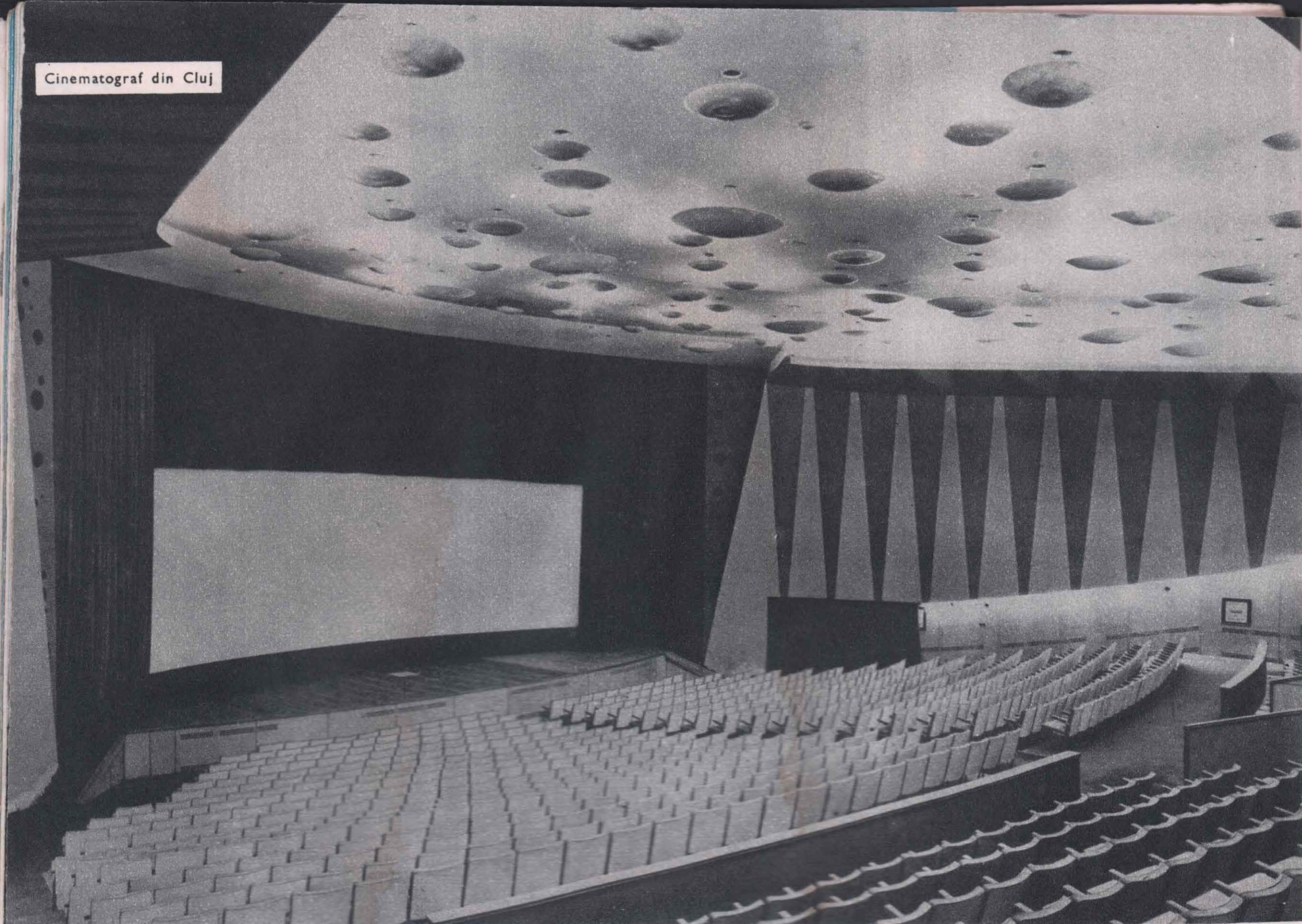
FILME NOI



PRIETENIE INTERZISĂ — o producţie a studiourilor cehoslovace realizată după romanul „Micul Bobeş" de J. Pleva; scenariul, J. Pleva şi Otokar Kirchner, regia, Jan Valaşek, imaginea, Ivan Fric. Cu: Jiri Lukes, Dana Medricka, Radovan Lukarsky.



SALUT VIAŢA este ecranizarea romanului „Biletul înstelat" aparţinînd tînărului scriitor sovietic Vasili Axionov. Regia filmului e semnată de cunoscutul regizor Alexandr Zarhi; imaginea: Anatolii Detriţki. În rolurile principale apar: Ludmila Marcenko, Alexandr Zbruev, Oleg Dal.



Cinematograf din Cluj

Arhitectul TIBERIU RICCI despre noile săli de cinematograf

Înălţarea în mod continuu a noi şi noi ansambluri de locuinţe constituie una din bucuriile cele mai dorite de locuitorii Capitalei.

O dată cu ele, apar, sub diferite forme şi expresii arhitecturale, o serie întreagă de construcţii cu caracter social-cultural care întregesc aceste ansambluri, atît din punct de vedere funcţional cît şi estetic.

Noile realizări urbanistice de-a lungul magistralelor Calea Griviţei — Bulevardul 1 Mai, Bulevardul Mihai Bravu — Obor sau ansamblurile şi microraioanele din noile cartiere Floreasca şi Giuleşti au arătat în bună măsură noua concepţie asupra construcţiei şi imaginii viitoare a Capitalei noastre.

Clădirile noilor cinematografe (în special „Griviţa", „1 Mai", „Floreasca", „Giuleşti" şi „G. Coşbuc"), cu silueta lor caracteristică, se înscriu în concepţia nouă urbanistică de construire şi de dezvoltare a Capitalei. Ele au volume bine proporţionate, sînt plasate în spaţii verzi, complet degajate sau în legătură directă cu parterul unor impunătoare clădiri de locuit. Libere de jur împrejur, clădirile noilor cinematografe sînt capabile de a satisface, concomitent, accesul şi degajarea publicului spectator.

Recent au fost date în folosinţă două săli de cinematograf pe magistralele Griviţa — Podul Basarab şi Mihai Bravu — Str. Lizeanu. La sfîrşitul acestui an, alte trei săli de cinematograf vor înfrumuseţa centrele cartierelor de locuit, în curs de

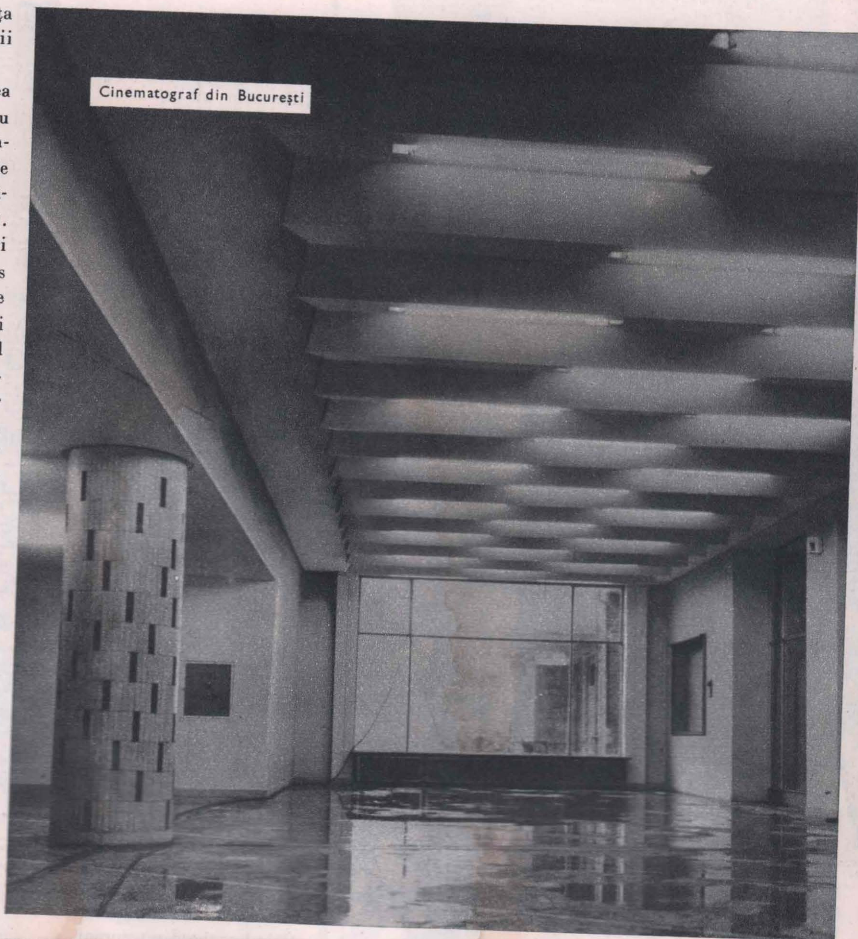
execuţie — Şoseaua Giurgiului — piaţa Toporaşi, magistrala N-S — Piaţa Unirii şi Bulevardul 1848 — str. Ion Ghica.

Colectivele de proiectare, sub conducerea arhitecţilor Gh. Mularidis şi N. Stoenescu şi a inginerilor Alex. Cişmigiu, Popp Traian şi D. Cenda, au realizat proiectele acestor săli cu o concepţie arhitecturală-structurală, raţională şi foarte modernă. Accesul publicului se face prin vestibuluri şi holuri spaţioase, primitoare şi frumos finisate, prevăzute cu spaţii suficiente pentru case de bilete, garderobă, bufet şi grupuri sanitare. Studiile au fost astfel întocmite încît să îmbunătăţească în continuare şi gradul de confort al sălilor propriu zise, printr-o studiere atentă a curbelor de vizibilitate, permiţînd tuturor spectatorilor — indiferent de situarea lor în sală — ca, dintr-o poziţie confortabilă să poată avea un unghi convenabil de vizibilitate faţă de ecran. De asemenea, confortul mărit s-a asigurat şi prin studierea unor tipuri noi de scaune, comode şi frumos finisate. Tot la acest capitol se înscrie şi prevederea instalaţiei de ventilaţie mecanică, care asigură o primenire continuă a aerului din sală, această instalaţie dublîndu-se iarna cu instalaţia de încălzire cu aer cald, purificat şi umezit.

Luminatul acestor săli a constituit de asemenea o preocupare estetică deosebită, efectele luminoase fluorescente, semidirecte, cu aprindere treptată, contribuind într-o foarte mare măsură la completarea imaginii arhitecturale, dînd o lumină plăcută şi odihnitoare. Materialele calde, absorbante, frumos colorate ale pereţilor, mobilierului şi cortinei, completează efectul estetic luminos, în puţinele minute de pauză necesare înaintea şi după terminarea spectacolelor.

Mai trebuie menţionat aparatajul de înaltă calitate, realizat la noi în ţară, cu care se dotează aceste săli, aparataj care contribuie la obţinerea unor imagini clare, luminoase şi bine conturate, atît în film alb-negru cît şi color, pe ecran obişnuit sau pe ecran lat. Aparatajul electrostatic şi de amplificare este de asemenea de cea mai modernă concepţie, permiţînd redarea şi a audiţiilor stereofonice.

Noile noastre săli de cinematograf întregesc şi completează armonios marile ansambluri şi cartiere de locuit nu numai în Capitală ci şi în celelalte oraşe ale ţării, contribuind astfel la asigurarea condiţiilor necesare pentru culturalizare şi recreere.


Cinematograf din Bucureşti


Cinematograf din Braşov

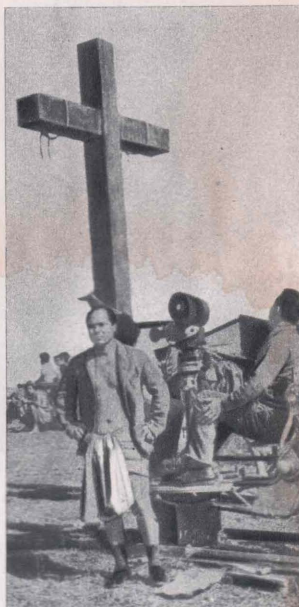


Marele actor englez Lawrence Olivier reapare pe ecranele noastre în rolul titular din *Cabotinul* — ecranizare de Tony Richardson după piesa lui John Osborne.



Condamnarea lui Pasolini

„Ofensă adusă religiei de stat“, iată pretextul condamnării tînărului regizor şi scriitor progresist Pier-Paolo Pasolini pentru episodul „Ospăţul“ realizat de el în cadrul filmului *Rogopag*. Istorioara unui biet figurant angajat de Cinecitta pentru una din superproducţiile sale biblico-istorice, care moare de indigestie pe



Pasolini la filmare

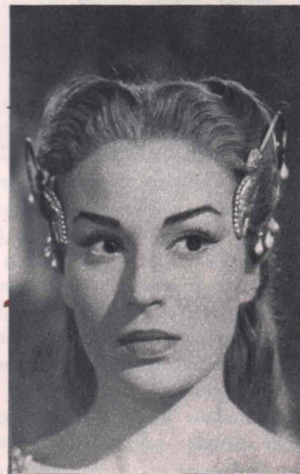
cruce în timpul filmărilor, pentru că îşi oferise o masă copioasă din primul onorariu încasat după luni întregi de şomaj, a stîrnit mînia Vaticanului. El a obţinut de la justiţia burgheză nu numai interzicerea filmului ci şi condamnarea autorului la cîteva luni de închisoare. Faptul încununează un şir întreg de abuzuri ale cenzurii italiene care în ultima vreme a interzis cu egală vehemenţă albumul de desene ale graficianului Grosz şi culegerea de cîntece din rezistenţa spaniolă, filmul „Regina albinelor“ sau cartea „Căsătorie în alb şi negru“.

„Procesul din Verona“

Urmînd cu fidelitate o documentaţie strict istorică, noul film al cineastului italian Carlo Lizzani evocă evenimentele din preajma prăbuşirii regimului fascist, cînd panica sfîrşitului iminent a dat naştere unor răfuieli sîngeroase între căpeteniile mişcării musoliniene. Le-a căzut victimă, printre alţii, însuşi Galleazzo Ciano, ginerele ducelui, al cărui sfîrşit stă în centrul acţiunii filmului.

Dar se vede că în Italia de azi nu e uşor să se vorbească despre asemenea lucruri. Încurajaţi de atmosfera îngăduitoare creată în jurul rămăşiţelor fasciste de către guvernul democrat creştin, moştenitorii fostului dictator şi-au luat permisiunea de a se considera ofensaţi în pietatea lor familială. După ce au eşuat în încercarea lor de a împiedica însăşi realizarea filmului, ei au făcut tot posibilul pentru a obţine interzicerea lui. La intervenţia Eddei Musolini-Ciano şi a altor foşti demnitari fascişti, pretorul Veneţiei a dispus sechestrarea filmului şi suspendarea premierei ce urma să aibă loc la cinematograful San Marco.

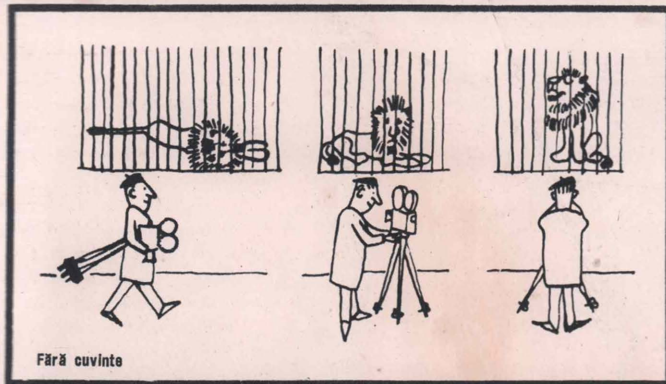
Conform ştirilor din presa italiană, premiera mondială a *Procesului din Verona* a avut totuşi

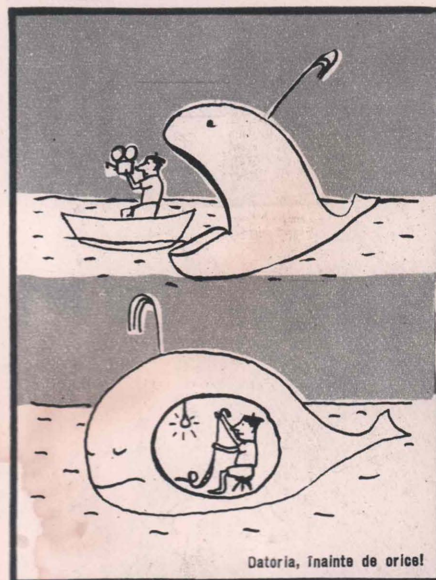


Silvana Mangano

loc: în orăşelul Mestre, la cîţiva kilometri de Veneţia, dar în afara jurisdicţiei pretorului veneţian. Programat simultan în 108 oraşe ale Italiei, filmul şi-a început de curînd cariera publică, ducînd pretutindeni şi în pofida moştenitorilor ducelui, adevărul despre lumea coruptă a clicii conducătoare fasciste.

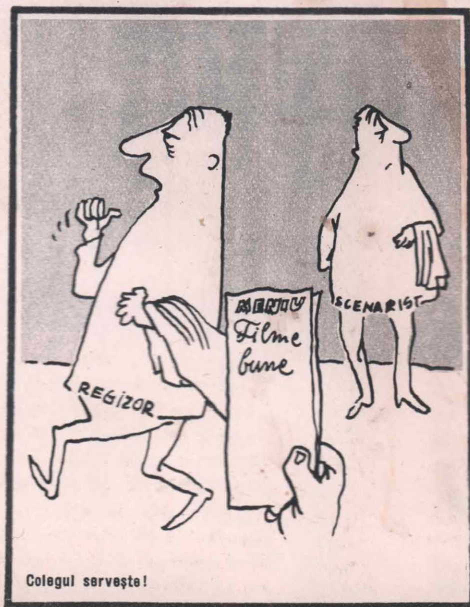
Umor străin


Fără cuvinte


Datoria, înainte de orice!


Primii cuceritori ai muntelui.


Cine e recordmanul?



Colegul servește!


Mai repetă o dată trucul!



Exemplarul 4 lei